This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Landsberg Die moderne literatur

L.-t
499
43

Lit 499.43

Harvard College
Library

FROM THE FUND IN MEMORY OF
Henry Wadsworth Longfellow
BEQUEATHED BY HIS DAUGHTER
Alice M. Longfellow
MDCCCCXXIX

Die

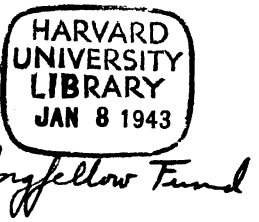
Moderne Literatur.

Von

Dr. Hans Landsberg.

Berlin.
Verlag von Leonhard Simion Nf.
1904.

Lit 499.43



„Die Litteraten sind wohl nützlich für das Logische und Chronologische, das Graphische und Biographische, für das Einfügen des Festgesetzten; vor dem Gegenwärtigen, sofern es als neu oder überraschend erscheint, stehen sie in der Regel unproduktiv und ratlos, und die ersten Stichworte müssen immer von Künstlerkreisen ausgehen und sind daher meist parteiisch, welche Parteilichkeit von den Litteraten, nachdem die erste Kopflosigkeit überwunden, weiter ausgesponnen wird, bis der Gegenstand der Vergangenheit angehört und einer verständigen Registrirung fähig geworden." Gottfried Keller.

I.

Wer ein Bild aus früheren Jahrhunderten betrachtet, erkennt instinktiv, daß sich hier die Epoche des Künstlers und seine Eigenart zu einer sonderheitlichen Auffassung verbunden haben, die sich von der Anschauung der Gegenwart fühlbar abhebt. Ja wenn ein Kunstwerk einem ganz entlegenen Jahrtausend entstammt, so ist es nur den wenigen, die durch eine merkwürdige Vererbung etwas von dem Gefühlsgeiste jener Zeit überkommen haben, möglich, es annähernd zu begreifen. Was etwa aus der Kunst und Dichtung der Antike die Zeitgenossen am stärksten mitnahm, ist für uns sicher tot und gegenstandslos geworden. Wie wenig verstehen wir im Grunde heute von der Plastik der Hellenen, von der Dichtung eines Homer oder Sophokles, wie wenig selbst von Shakespeare oder Molière! Sicherlich nicht mehr das konkrete Kunstgebilde. Vielmehr vermögen wir nur die seelischen Intentionen des Dichters, den künstlerischen Urgrund seines Schaffens ahnungsvoll zu erfassen. Überall fehlen uns die Vergleichspunkte mit der Wirklichkeit, die wir uns nur rückschließend aus ihrer idealen Verkörperung vorstellen können.

Aber gerade weil eine vergangene Epoche der Kunst sich in unserer Anschauung nicht mehr vollgültig erneuert, nicht mehr so stark auf uns einströmt, wie alles, was dem unmittelbaren Zeitempfinden angehört, gerade darum sind wir im Stande, ein Zeitalter der Kunst in seiner Totalität zu begreifen. Wir stehen außerhalb, wir haben die nötige Distanz und Objektivität, wir sind mit dieser Kunst nicht mehr persönlich verbunden. Sie steht uns also als ein abgeschlossenes Ganze vor Augen, das die intuitive Anschauung ebenso gut zu erfassen vermag, wie der analytische Geist der Wissenschaft.

Der modernen Poesie nun eignet noch längst nicht jene Abgeschlossenheit, die erforderlich ist für das Begreifen ihrer Wesenheit. Sie steht nicht als Objekt vor uns, sie lebt als Subjekt in uns. Wir vermögen gewisse markante Einschnitte ihrer Entwicklung zu erfassen, aber das Ganze flutet doch als ein großer unaufhaltsamer Strom weiter, dessen Lauf wir erst verstehen werden, wenn wir sehen, wohin er mündet. Es ist mit der Dichtung nicht anders wie mit dem Menschen, mit der Kunst wie mit dem Künstler. Beide begreift man erst, wenn man die ganze Summe ihres Daseins überschaut.

Selbst zeitlich steht der ungefähre Beginn der modernen Dichtung durchaus nicht fest. Immerhin werden wir so ziemlich das Richtige treffen, wenn wir Goethe als den Abschluß einer alten Zeit und zugleich als den Propheten einer neuen Epoche begreifen. Jeder fühlt instinktiv, daß die Byron, Kleist, Heine einer neuen Welt des Denkens und Fühlens angehören, und nichts ist in dieser Beziehung lehrreicher als der verhängnisvolle Haß, den Goethe gegen Kleist hegte und aussprach, also gegen den würdigsten Erben seiner Mission, den Einzigen, der sich von der geistigen Allgewalt des Olympiers nicht niederdrücken ließ und jene neue Dichtung schuf, die die Romantik im wesentlichen nur gehofft und gefordert hatte.

Aber selbst von Kleist scheiden uns Welten. Er ahnt noch nichts von den Weiten und Tiefen des Lebens, zu denen uns nach ihm Hebbel und Ibsen geführt haben. Seine Kunst ist, wie wir noch sehen werden, spezifisch modern, seine Probleme sind es nicht, wenigstens nicht in eben dem Maße. Ein Jahrzehnt etwa nach seinem Tode scheint ein neuer Geist über die Welt zu kommen, den er in seiner zwiespältigen Fülle doch nicht ganz vorausahnen konnte. Ein Geist der Auflehnung und Zersplitterung, drängender Unruhe und quälender Verzweiflung, ein antispiritualistischer, gegen alle und jede Spekulation gerichteter Geist, der den Menschen vom schwärmerischen Ausblick ins Jenseits abruft und auf die Eroberung des Diesseits hinweist.

Es ist hier nicht der Ort, diese Entwicklungen zu verfolgen. Nur so viel sei hinzugefügt, daß die politischen Interessen der folgenden Jahrzehnte fast die ganze Summe poetischer Kräfte absorbieren. Daß erst lange nach der Verwirklichung des Einheitstraumes ein altes Bedürfnis jung erwacht, der Drang, dem neuen Leibe eine neue Seele zu geben, dem modernen Menschen, der sich in großen geistigen und sittlichen Kämpfen allmählich herausgebildet hatte, ein verklärtes Bild

feiner Gefühle und Strebungen, seiner Ziele und Wandlungen zu bescheren: eine moderne Dichtung.

Und jetzt, wo wir an der Eingangspforte der modernen Dichtung zu stehen glauben, deren Entstehungszeit die Literaturgeschichte in das Ende der achtziger Jahre rückt, gerade jetzt werden wir von einem gelinden Schrecken erfaßt, wenn wir diese Gründerjahre der neuen Poesie betrachten. Überall tote Namen und überlebte Werke, die nur eine wenig selbstbewußte, im naturalistischen Dogma aufgewachsene Wissenschaft mit peinlicher Treue registrieren konnte. Was sind uns heute die Holz und Schlaf, die Bleibtreu und Conradi, die Kirchbach und Walloth, die Scheerbart und Henckell, um aus der gewaltigen Totenliste nur einige einst hochberühmte Namen zu nennen? *)

Was also der poetische Radikalismus der achtziger Jahre unter 'Moderner Dichtung' verstand, erscheint uns heute bereits völlig wesensfremd. Man lese etwa folgende Sätze aus Bleibtreu's 'Revolution in der Literatur': „Es ist, als wären die furchtbaren sozialen Fragen für die deutschen Dichtungen nicht vorhanden. Und doch ist unsere Zeit eine wilderregte, gefahrdrohende. Es liegt wie ein Schatten über dem ganzen neuen Reich trotz des kurzen, blendenden Sonnenscheins ... die Aufklärung und die Zweifel, diese beiden ersten Phasen und Symptome der Besserung, sind bei uns schon bis zur Krisis gelangt; jetzt kommt wieder die Begeisterung an die Reihe. Es ist daher die erste und wichtigste Aufgabe der Poesie, sich der großen Zeitfragen zu bemächtigen. Zugleich gilt es, das alte Thema der Liebe, nur im modernen Sinne, losgelöst von den Satzungen konventioneller Moral, zu beleuchten ... Von diesen hohen Anforderungen aus wird man natürlich fast die ganze bisherige Literatur verdammen müssen."

Weit vernünftiger sind natürlich die Forderungen, die früher bereits die Brüder Hart in ihren „Kritischen Waffengängen" (1882) erhoben hatten. Es ist ungemein charakteristisch, daß sie den hohlen Jambentragöden Heinrich Kruse oder den eleganten Lustspieldichter Hugo Lubliner überhaupt erst abschlachten mußten, denn es erscheint

*) Für diejenigen, die in diesem Essay, der kein 'litterarhistorischer Abriß' sein will, gewichtige Namen vermissen, sei an dieser Stelle hervorgehoben, daß es mir im wesentlichen auf die Strömungen ankam, nicht auf die Personen, und hierdurch eine sehr scharfe Auswahl geboten war, über die sich natürlich streiten läßt.

uns gänzlich unfaßbar, daß man sie einmal ernst nahm. Die positive Forderung, die an die Vernichtung des literarischen Epigonentums knüpft, gipfelt in den Sätzen: „Fast unsere gesamte Epigonendichtung ist ihrem Wesen nach nichts mehr als ein zweiter Aufguß der klassischen, eine glatte, durch Lektüre vermittelte Reproduktion, nirgendwo ein unendlicher Naturlaut, nirgendwo lebendige Quelle. Was ihr fehlt, ist nicht die Empfindung überhaupt, aber wohl die elementare, aus dem Herzen der Natur aufquellende Empfindung, mit anderen Worten das Genie, der Naturalismus im höchsten Sinne des Begriffes, als Gegensatz zum Formalismus, der im antiken Hellenentum die höchste Blüte erreichte und durch Goethe, den Dichter der „Iphigenie", unserer Literatur eingeimpft wurde. Dieser Formalismus bildete eine notwendige Stufe der Entwicklung, aber gegenwärtig, wo er seine Vollendung bereits erreicht hat, muß er wiederum durch den Naturalismus des Genies überwunden, d. h. aufgesaugt werden. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn ich sage: wir müssen wieder anknüpfen an den jungen Goethe, den Schöpfer des 'Werther' und 'Faust', denn da ist nicht nur Wahrheit wie bei Zola, da ist poesiegetränkte Wahrheit. Nur dann wird unsere Poesie die rechte Mitte finden zwischen erdfrischem Realismus und hoher Idealität, zwischen kosmopolitischer Humanität und selbstbewußtem Nationalismus, zwischen gedankenvoller Männlichkeit und tiefquellender Empfindung, nur dann wird sie das Höchste erreichen, nämlich aus dem vollen Born der Gegenwart schöpfend ursprüngliche, individuell gefärbte Natur zum Ideal verklären."

Man sieht, bevor eine moderne Literatur existierte, war es verhältnismäßig leicht, ihren notwendigen Charakter theoretisch festzulegen. Und als die Zola-Nachahmung in Deutschland geradezu epidemisch wurde, gelangte man zu dem noch heute viel verbreiteten Fehlschluß, daß der Naturalismus, als die erste Form, in der sich die moderne Dichtung präsentierte, für ihr stoffliches und geistiges Wesen typisch sei. Man schwor auch theoretisch auf die Worte des Meisters, trotzdem die künstlerischen Eigenschaften Zolas, die Fähigkeit Menschen und Zustände typisch und symbolisch darzustellen, seiner Lehrmeinung denkbar scharf widersprechen.

Der jüngste deutsche Naturalismus kam in Anlehnung an die französischen Muster von der Wissenschaft her. Es handelte sich darum, die Prinzipien der Wissenschaft auf das Schaffen des Künstlers

zu übertragen. Alle Provinzen der menschlichen Existenz werden zu diesem Zweck durchforscht, und als Vorarbeit wird ein gewaltiges Aktenwerk von 'Documents humains' aufgerichtet; die ideelle Kraft, deren es bedurfte, um diese öde Tatsachenwelt in eine künstlerische Sphäre zu heben, gebrach den meisten, vielleicht allen. Zola ist nicht das schlimmste Opfer dieser falsch angewendeten Wissenschaftlichkeit. Man denke an die trockne Breite in der Beschreibnng jedes Details bei Flaubert und noch mehr bei den Goncourts bis zu den 'Museumskatalogen' in d'Annunzio's schon jetzt unlesbaren Romanen.

Der Kampf gegen das bisherige Überwuchern der Phantasie, durch die sich das Dichten in gänzlich unsinnliche Regionen verflog, war ja durchaus berechtigt. Wir wollen nicht wissen, warum das Dichterherz schwärmt und träumt, wir begehren nach alle dem, was sein sinnlich und geistig schärferes Auge verkünden will, denn Dichten heißt Sinn und Ausdruck für das dem Menschen Wesentliche besitzen. Unsere Naturalisten aber waren kritiklos genug, alles mitzuteilen, was ihre meist sehr alltäglichen Sinne gewahrten. Demokratisch genug, um zwischen Palästen und Spelunken den niedrigen Stätten den Vorzug zu geben, und zwar in dem Maße, daß die Gegner der Modernen mit einigem Recht den Sinn für das Häßliche, Rohe, widerlich Gemeine als ihr hervorragendes Charakteristikum bezeichnen konnten.

Eine gewisse Genugtuung hat der so rasch entschwundene deutsche Naturalismus in jüngster Zeit durch die Erfolge eines Heijermans und Gorki erhalten. Was damals verletzte und mit Entrüstung erfüllte, wird nun mit Begeisterung in den Himmel erhoben.

Indes genug Literaturgeschichte! Es handelt sich darum, zu zeigen, daß wir auf historischem Wege, wenn wir also jetzt die Reaktion gegen den Naturalismus im modernen Symbolismus, in der Mystik und Neoromantik oder wie die Dinge sonst noch heißen mögen, ins Auge fassen, niemals zu einem sicheren Begriffe der Moderne gelangen. Wir müssen es auf eine andere Weise versuchen, um unserer Auffassung eine Stetigkeit zu geben, die nicht gleich von der Mode des nächsten Tages umgestoßen wird.

Und hier mag gleich ein Geheimnis verraten werden, das manchen literarischen Chauvinisten mit Betrübnis und Ärger erfüllen wird. Eine wirklich moderne deutsche Dichtung, eine Poesie also, die auch nur annähernd dem Geiste und Gefühlsleben der Gebildeten entspräche, existiert überhaupt noch nicht, so daß die Kritik fortwährend gezwungen

ist, auf das Ausland Bezug zu nehmen oder aus gewissen Anläufen, die die Dichtung genommen hat, um zur Verwirklichung des modernen Ideals zu gelangen, die Entwicklung, zu der sie anscheinend hinstrebt, vorauszunehmen. Das Wesen der modernen Dichtung entdecken, heißt in mehrfacher Hinsicht Zukunftsliteratur treiben, eine Politik der Offenbarung, deren Gefahren ich am wenigsten verkenne.

* * *

Ungemein charakteristisch für den modernen Menschen ist sein Bedürfnis nach Klarheit und Wahrheit in den persönlichen Angelegenheiten des Lebens. Er sucht alles von sich abzuwerfen, was er instinktiv als Tradition oder als konventionelle Schranke empfindet. Er sucht seine Umwelt mit sich in Einklang zu bringen und, philosophisch angesehen, das von allen Wurzeln befreite Sein wieder in einem neuen, ihm eigentümlichen Erdboden anzupflanzen. Der Stilsucht unserer Tage, die bei den Ästheten so oft zur Karikatur wird, liegt doch das ganz aufrichtige Bedürfnis zu Grunde, aus der Kleidung, Wohnung und dem weiteren Milieu des Menschen alles das fern zu halten, was sein Empfinden verletzt. Wendet man ein, daß die früheren Kulturepochen bis zur Biedermeierzeit etwa viel mehr Stil besaßen als die in tausend Stilarten zerklüftete Gegenwart, so ist zu berücksichtigen, daß sich ehedem die Kunst nicht so eng mit dem Leben vermählte, vielmehr immer in einem gewissen Abstande gehalten wurde. Uns ist die Kunst in erhöhtem Maße Lebensbedürfnis geworden.

Kein Gebildeter denkt heute daran, seine Wohnung mit Dingen auszustatten, zu denen er kein persönliches Verhältnis hat; denkt daran, sich künstlich eine Atmosphäre kulturloser Eleganz zu schaffen, die mit seinen wirklichen Lebensverhältnissen in Widerspruch steht. Wie etwa unsere Väter an farbigem Stuck, Mackartbouquets, Nippes, Öldrucken und allerlei Spuck aus Rokoko und Romantik ihre helle Freude hatten. Uns hingegen beherrscht der Haß gegen jede Imitation, der Sinn für das echte, wenn auch nach seinem Geldwert noch so unbedeutende Material, an das der Künstler jetzt mit einer ganz neuen Ehrfurcht und Objektivität herantritt. Nunmehr dient also der Stoff dem Künstler nicht mehr zur Verwirklichung einer frei schwebenden Idee, sondern umgekehrt bringt er das Material zu einer Wirkung, die ihm im ursprünglichen Zustande nicht gegeben ist. Er potenziert die natürliche

Materie und bringt sie mit den ästhetischen Bedürfnissen des Menschen dadurch in Einklang, daß er ihr eine zweckdienliche Form verleiht und durch Ornamentierung, Tönung u. dgl. ein bewegteres Leben verleiht.

Ein ganz ähnlicher Prozeß hat sich in der modernen Dichtung vollzogen, nur daß hier, wo es sich um das subtilere Reich des Denkens und Fühlens, handelt die Entwicklung nicht so klar vor Augen steht wie etwa im Kunstgewerbe. Aber auch hier drängt alles zur Einfachheit, zur unmittelbaren Eindringlichkeit.

Wir hören jetzt zum ersten Male in der Poesie von Dingen, die uns persönlich angehen. Die Kunst früherer Tage gleicht einem Fest- und Feiertag, hingegen das ganze Streben der modernen Dichtung darauf hinausgeht, den Alltag zu idealisieren. Das ältere Ideal der vornehmen Kunst, die ihre Würde und Höhe nie vergißt, ist auch heute noch typisch für die Philisterwelt und die breite Masse des Volkes. Hier empfindet man die Kunst durchaus als etwas dem Leben Entgegengesetztes. Man begehrt Stoffe und Handlungen, Menschen und Zustände, die mit dem wesentlichen Leben nichts zu tun haben oder mindestens den Leser in eine neue, ihm unbekannte Welt einführen. Man denke an die großen Erfolge der Milieustücke vom 'Rosenmontag' bis zum 'Nachtasyl', an die Triumphe, die der pseudohistorische Roman oder die Bauerngeschichte einst errangen oder an den Jubel, der sich über die ärmliche Lyrik einer schlichten Bauernfrau erhob, einer Johanna Ambrosius, die ihr bestes natürlich der Lektüre wirklicher Dichter verdankte.

Eine fremde Welt kennen zu lernen, das bildet auch heute den wesentlichen Anreiz aller Lektüre, nicht der Drang, in der eigenen heimisch zu werden. . .

Gleichviel! Für die Entwicklungsgeschichte der wahren Dichtung sind solche Modeströmungen gleichgültig. Sie sucht sich in gesteigertem Maße dem modernen Menschen anzupassen, dessen Wesen der psychologische Naturalismus ergründen will, nachdem der voraufgehende physiologische Naturalismus ihn nur in seinen Affekten, Lastern, Leidenschaften dargestellt und dem Milieu als dem bestimmenden Momente des Charakters eine übermäßige, peinvolle Aufmerksamkeit geschenkt hatte.

Der Mensch früherer Epochen ist, wie wir ihn wenigstens sehen, von bestimmten Glaubenssätzen und Idealen geleitet. Er fühlt festen Boden unter den Füßen, und es drängt ihn nicht, diese Basis auf

ihre Sicherheit hin zu prüfen. Es lassen sich daher für sein Geistesleben gewisse Leitsätze aufstellen, wie sie der spätere Historiker zweifellos auch für den Menschen unserer Zeit entdecken wird. Von dem modernen Menschen hingegen darf man sagen, er handelt jedesmal so, wie er nach aller Berechnung nicht handeln dürfte. Unter der unmittelbaren Eingebung des Augenblicks, unter der Gewalt dringender Umstände, gerät sein Wesen in Gärung. Die seelische Revolution befördert Unbewußtes an die Oberfläche und schleudert Bewußtes in die Tiefe. Die Elemente seines Wesens gehen gleichsam eine ganz neue Verbindung ein, der Charakter nimmt eine bis dahin unbekannte Färbung an. Wie der moderne Schauspieler einen Charakter schafft, indem er gewisse Teile seines Wesens unterdrückt, um andere zu potenzieren (hingegen er vorher den Charakter spricht und agiert), so wirkt bei dem modernen Menschen eine durchaus temporäre Veranlagung auf sein Fühlen, Denken, Handeln bestimmend ein.

Für die moderne Dichtung erwächst daraus die Notwendigkeit einer völlig veränderten Charakterisierung. Keine festen zeichnerischen Konturen mehr, sondern weiche, malerische Umrisse. Keine Summe von Charakterzügen oder gar wie bei Shakespeare eine einzige zur maßlosen Leidenschaft verzerrte sittliche Kraft, sondern eine an sich neutrale Persönlichkeit, die in tausendfältigen Nuancen schimmert. In der jede Erregung aus der Tiefe des Unbewußten den Zusammenschluß eines neuartigen Charakters hervorruft. „Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht, so weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln". Dies Wort gilt wohl für einen Wallenstein, der in bestimmten Situationen gleichsam vorhergesehene Charaktereigenschaften offenbart, keineswegs aber für eine moderne Figur, die nicht ist, sondern wird, die erst unter dem Anprall äußeren und inneren Geschehens Klarheit über sich selbst gewinnt. Als der ersten einer hat Kleist diese wesentliche Eigenschaft des modernen Menschen dargestellt und begriffen. Bei ihm handelt der Mensch aus Instinkt, nicht aus Überlegung. „Die Überlegung", lesen wir bei Kleist, „findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher nach als vor der Tat. Wenn sie vorher, oder in dem Augenblick der Entscheidung selbst, ins Spiel tritt: so scheint sie nur die zum Handeln nötige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt, zu verwirren, zu hemmen und zu unterdrücken, dagegen sich nachher, wenn die Handlung abgetan ist, der Gebrauch von ihr machen läßt, zu welchem sie dem Menschen eigentlich gegeben

ist, nämlich sich dessen, was in dem Verfahren fehlerhaft und gebrechlich war, bewußt zu werden, und das Gefühl für andere künftige Fälle zu regulieren."

Soll der Charakter nun nicht völlig verschwimmen, so muß er freilich auch für die Gegenwart gewisse Dominanten aufweisen, denn er darf bei aller Kompliziertheit nichts Zufälliges enthalten. Man kann dies kurz dahin ausdrücken, daß der moderne Typus, der Repräsentant einer ganzen Gattung von Menschen, persönlicher ausgestattet ist als eine Individualität der früheren Kunst, und daß der moderne Individualcharakter die höchst denkbare Summe von Wesensnuancen aufweist. Eine begreifliche Neigung der Kunst besteht darin, immer individueller zu werden, ja es ist vielleicht der einzige dauernde Fortschritt, den sie machen kann.

Mit besonderer Stärke mußte aber die Individualität in der modernen Dichtung auftreten, weil es sich hier darum handelte, die Kunst dem Menschen näher zu bringen, ihm also nicht ideale Typen, sondern Abwandlungen seines eigenen Wesens vorzuführen. Wie nun schon vorausgenommen, liegt in dem Begriffe des Charakters eine Summe bestimmter Eigenschaften. Ein Mensch, der zu allem fähig wäre und den Eingebungen des Instinkts widerstandslos gegenüberstände, ist überhaupt kein dichterischer Vorwurf. Tatsächlich unterscheidet sich also der moderne Charakter von dem klassischen nur durch den größeren Reichtum seelischer Möglichkeiten, durch den stärkeren Wechsel bewußter und unbewußter Züge, die wir uns auf dem Bilde der Wage darstellen können als auf zwei Schalen liegend, die auf- und niedersteigen. Durch die immer stärker hervortretende psychologische Analyse ist nun der moderne Charakter, so viel ich sehe, bereits an die äußersten Grenzen der Vielseitigkeit gelangt. Man denke beispielsweise an einen Roman wie Wassermanns 'Renate Fuchs'. Hier findet man ziemlich ausnahmslos Charaktere von einer so großen Skala des Empfindens, daß uns der Begriff der Persönlichkeit darüber verloren geht. Die moderne Charakterzeichnung ist noch auf der Suche nach einem Stile, der das in tausend Nuancen schillernde Seelenleben in wenige starke Linien bannt.

Je reicher ein Charakter ist, je intensiver sein Gefühlsleben auf uns wirken soll, umsomehr muß der Dichter die Handlung und den Kreis der Personen, in den sie gestellt ist, einschränken. Dazu kommt, daß eine äußerliche Handlung nicht mehr mit dem modernen Begriff

der Dichtung in Einklang zu bringen ist. Sie wirkt in der Kunst in steigendem Maße unnatürlich und gibt auch dem Charakter keine Gelegenheit, sich seelisch zu entfalten.

Aus denselben Gründen verzichtet die neue Dichtung auf Überraschungen. Sie wählt mit Vorliebe einen kleinen Kreis von vornherein vertrauter, befreundeter oder verwandter Personen und deckt hier Konflikte auf, die durch die seelische Verwandtschaft der handelnden Menschen, durch die Möglichkeit einer völligen Aussprache, ungemein an Intensität gewinnen.

Und diese Dichtung macht nun von einem Mittel der Gefühlsübertragung Gebrauch, das man ehedem gar nicht gekannt zu haben scheint: vom Schweigen. Von der Stimmung, deren Inhalt durch die Situation unmittelbar gegeben ist. Zu diesem Mittel mußte die moderne Dichtung gelangen, weil der Mensch unserer Tage eine unglaubliche Zurückhaltung und Verschlossenheit besitzt und offenbar auch das Gefühl hat, sein Empfinden nicht richtig aussprechen zu können. In der Tat wirkt auf uns jeder Gefühlsausbruch in Worten sentimental und falsch. Der Dichter wählt also statt der Sprache eine mimische Darstellung, die das Gefühlte erraten läßt, oder er sorgt in der Erzählung für eine Vorbereitung der begleitenden Stimmung.

Der Kreis der modernen Dichtung ist kleiner, ihre Wirkungen intensiver. Es wird, ökonomisch zu reden, eine größere Ausnutzung des Bodens versucht. Der Dichter sucht auch den toten Dingen Leben einzuhauchen. Man denke an das Drama Maeterlincks, das vom Mittel der Stimmung den letzten, raffiniertesten Gebrauch macht.

Jedenfalls liegt das Moderne nicht im Stoffe. Es liegt in der neuen seelischen Auffassung, die der Dichter den gewöhnlichen oder seltenen Erscheinungen des Tages gegenüber bekundet. Es beruht in einer unendlich gesteigerten seelischen Anteilnahme des Dichters an der Welt. Maupassant gibt eine interessante, freilich stark subjektiv gefärbte Schilderung des modernen Schriftstellers:

„Ihm wohnt kein einfaches Empfinden mehr inne. Alles, was er sieht, sein Freud und Leid, sein Hoffen und Verzagen wird ihm augenblicks ein Gegenstand der Beobachtung. Allem zum Trotz und wider seinen Willen analysiert er unaufhörlich die Herzen, Gesichter und Stimmen der Menschen. Kaum hat er etwas gesehen, es sei auch was es sei, so forscht er nach dem Grunde. Für ihn giebt es

keine plötzliche Regung, keinen Schrei, keinen Kuß, keine jener urplötzlichen Handlungen, die man begeht, weil man sie begehen muß, ohne zu wissen warum, ohne zu wägen, ohne zu begreifen, ohne sich zugleich davon Rechenschaft abzulegen. . . Er hat alles gesehen, alles behalten wider seinen Willen, weil er in erster Linie Schriftsteller und sein Geist so beschaffen, daß bei ihm der Rückstoß viel heftiger, sozusagen natürlicher ist als der Stoß, das Echo viel lauter als der Ruf. Er scheint zwei Seelen zu besitzen, von denen die eine jede Regung der ihr benachbarten, übernatürlichen, allen Menschen eigenen Seele beobachtet, zergliedert und erklärt. Und so lebt er, dazu verdammt, stets und in jedem Falle ein Spiegelbild seiner und der andern zu sein, dazu verdammt, sich zu beobachten, sich zu fühlen, zu lieben, zu denken, zu leiden und niemals ehrlich offen und einfach zu leiden, zu denken, zu lieben und zu fühlen wie alle anderen, ohne sich nach jedem Freudenschrei, nach jedem Schluchzen zu analysieren. . . Schauspieler und Zuschauer sich selbst und anderen gegenüber, ist er doch niemals nur Schauspieler wie die ehrenwerten Leute, die ohne Fehl dahinleben. Seine ganze Umgebung wird für ihn durchsichtig wie Glas, die Herzen, die Taten, die geheimsten Regungen, und er leidet an einem seltsamen Übel, einer Art von Seelenverdopplung, die ihn zu einem schrecklich erregbaren, komplizierten Wesen macht."

Man bemerkt, wie romantisch und unrealistisch diese Schilderung eines ganz modernen Dichters klingt, und man erkennt, wie objektiv die neue Dichtung geworden ist, wie sehr es der Dichter versteht, seine persönlichen Gefühle und Anschauungen dem Bilde, das er gerade entwirft, fern zu halten.

* * *

„Wir Gegenwartsmenschen", sagt Ola Hansson in seinem Bourget-Essay, „haben nicht, wie die des siebzehnten Jahrhunderts, ein allgemeines Credo, eine Richtschnur für alle Gewissen und ein Prinzip für alle Handlungen; wir haben nicht einmal jene Kraft der Verneinung, die dem achtzehnten Jahrhundert eigen war. Wir haben in dem Grade die Gesichtspunkte vervielfältigt, die Auslegungen so gewandt raffiniert, so geduldig die Genesis aller Doktrinen — und damit die Berechtigung derselben — hervorgesucht, daß wir dahin gekommen sind, zu glauben, ein Geist der Wahrheit verberge sich in den entgegengesetztesten Hypothesen über die Natur der Menschen und der

Welt. Und da es keine höchste Hypotheſe gibt, die ſie alle vereinigte, hat eine vollſtändige Anarchie auf dem intellektuellen Gebiet, ein Skepticismus ohne Seitenſtück in der Geſchichte des Gedankens, um ſich gegriffen. Der Gegenwart iſt eine für dieſelbe ganz eigentümliche Miſchung von Natur und Raffinement, Reflexion und Aufrichtigkeit, Enthuſiasmus und Ironie eigen. Etwas iſt uns weggetrocknet: unſer natürliches, inſtinktives Weſen. Wir lernen das Bild der Wirklichkeit kennen, ehe wir die Wirklichkeit ſelbſt kennen lernen, und das Bild der Empfindungen und Gefühle vor den Empfindungen und Gefühlen ſelbſt. Wir können den Augenblick nicht genießen, denn wir analyſieren mit unſeren Gedanken, ſtatt mit unſeren Herzen zu fühlen. Alles geht durch unſer Gehirn, ehe es zu unſerem Herzen gelangt."

Dieſe Charakteriſtik des modernen Geiſtes berührt ſich ſehr auffallend mit dem eben dargeſtellten Selbſtporträt Maupaſſants. Und doch iſt dieſe ſeeliſche und ethiſche Zerſplitterung, für die wir bereits in Heine das erſte klaſſiſche Beiſpiel haben, nicht mehr durchaus maßgebend für unſere Gegenwart. Dieſer hiſtoriſche Prozeß will uns heute als ein Mittel, Individualität zu gewinnen, erſcheinen. Erſt wenn wir zu allen Einzelerſcheinungen in ein perſönliches Verhältnis gelangen, kann ſich aus dem Zuſammenſchluß der ſingulären Erlebniſſe das Gefühl einer neuen Totalität entwickeln. Nach dem Gefühl der Zerſplitterung in unzählige Atome des geiſtigen und ſeeliſchen Erkennens verſpüren wir jetzt bereits den ſtarken Drang nach Vereinheitlichung, jenen Trieb des idealiſtiſchen Monismus, der freilich mit Häckels Jahrmarktsweisheit nur den Namen, nicht aber die Seele gemein hat. Nur von dem Standpunkt der bisherigen Tradition erſcheint ja alle Skepſis und Kritik, die wir den Weltzuſtänden entgegenbringen, als etwas ſchlechthin Negatives. Seine poſitiven Elemente erkennen wir, ſobald wir ſehen, worauf das alles hinaus will.

Auf allen Gebieten des ſittlichen und geiſtigen Empfindens hat ſich in der modernen Zeit ein ungeheurer Wandel vollzogen. Im neuen Menſchen iſt eine große Summe ethiſcher Kräfte frei geworden durch die Zerſetzung der bisherigen politiſchen, religiöſen, moraliſchen Dogmen. Vornehmlich in der Leugnung der dogmatiſchen Moral, eines für alle gleichmäßig beſtehenden Sittengeſetzes und in der Aufrichtung einer individuellen Sittlichkeit, die ihr Geſetz in dem Eigenleben des Menſchen hat, beſteht die „tiefe Unſittlichkeit" unſerer Zeit, die Paſtoren, Oberlehrer und Geheimräte bei jeder ſich darbietenden Gelegenheit als

charakteriſtiſch für unſere Generation hervorheben. Gewiß iſt dieſer Immoralismus, der ſich wie ein roter Faden durch die ganze moderne Literatur hindurchzieht, für unſer Zeitempfinden charakteriſtiſch, nur in ganz anderer Art als es ſich dieſe Herren träumen laſſen.

Zuerſt hat ſich die neue Ethik auf ſozialem Gebiet bekundet. Sie ſucht auf allen erdenklichen Gebieten des geſellſchaftlichen, religiöſen, politiſchen Lebens reformatoriſch zu wirken. Die Dumas und Augier von der Bühne herab mit großem theatraliſchen Pathos. Bei Ibſen überwiegt anfangs der rationaliſtiſche Geiſt des Erziehers, der ſeine Anſchauung der Geſamtheit mitteilen will, die revolutionäre Stimmung des Geſellſchaftskritikers, der ſprühende Haß gegen das Philiſterium. Am ſtärkſten erſcheint dieſe ganze Tendenz in 'Brand' zuſammengefaßt, der Tragödie eines Individualiſten, der es unternimmt, die Menſchheit nach ſeinem Bilde umzuformen. Erſt ſpäter hat Ibſen geſchildert, wie viel unerfüllte Sehnſucht auch noch dem äußerlich freien Menſchen bleibt, wie er ſich überall von den Myſterien des Daſeins umwittert ſieht, ſo bald er es wagt, „zu den Sternen und zu der großen Stille" aufzuſchreiten.

Den Holländer Multatuli finden wir auf ähnlichen Wegen: „Ich ziehe zu Felde gegen alles, was auf moraliſchem, geſellſchaftlichem oder politiſchem Gebiete klein, gemein, beſchränkt oder niedrig iſt." Und in ſeinen Schriften, die, rein künſtleriſch angeſehen, keinen beſonders hohen Wert beſitzen, entlädt ſich nun ein univerſaler Geiſt mit kühnem Freimut gegen alles, was den Menſchen in ſeiner Entwicklung hemmt. An die Stelle demütiger Reſignation will er die jauchzende Erkenntnis von der Schönheit der irdiſchen Welt, von dem Adel menſchlicher Gefühle ſetzen und ſo das Irdiſche ins Himmliſche erhöhen. Wie ſpäter bei Nietzſche finden wir hier bereits einen glaubensſtarken Immoralismus, der die Tugend verſpottet, weil ſie gar ſo tugendhaft iſt, die Unſchuld verlacht, weil ſie gar ſo unſchuldig iſt; denſelben Haß gegen den Hiſtoricismus, der uns zu Sklaven überlebter Anſchauungen, zu Dienern abgeſtorbener Ideale macht und den unmittelbaren Kontakt des Menſchen mit der Natur zerſtört hat; denſelben erdenfrohen Wirklichkeitsſinn, der am unmittelbaren Genuß des Seins mehr Freude hat, denn an den ſtarren Dogmen des Sollens und Müſſens: „Wenn ich Gott wäre, würde ich einen Propheten ſenden mit der Botſchaft, daß ich viel hielte von Licht, Luft, Leben, Farbe, und daß ich meine Luſt hätte an Fröhlichkeit."

Die Dichter und Philoſophen germaniſchen Geiſtes gehen allenthalben von der Anerkennung des Beſtehenden aus und ſehen das Unzureichende der gegenwärtigen Kultur in einem Mangel an Inſtinktleben, an jener Natürlichkeit, die auf der höchſten Stufe der Bildung jedesmal erſcheinen muß und ihr eigentliches Ideal bildet. In dieſem Sinne ſpricht Nietzſche von 'Rückkehr zur Natur', obwohl es eigentlich nicht ein Zurückgehen, ſondern ein Hinaufkommen iſt — hinauf in die hohe, freie, ſelbſt furchtbare Natur und Natürlichkeit, eine ſolche, die mit großen Aufgaben ſpielt, ſpielen darf. Und er charakteriſiert Goethe als einen großartigen Verſuch, das achtzehnte Jahrhundert zu überwinden durch ein Hinaufkommen zur Natürlichkeit der Renaiſſance: „Goethe war, inmitten eines unreal geſinnten Zeitalters, ein überzeugter Realiſt: er ſagte Ja zu allem, was ihm hierin verwandt war. . . Goethe konzipiert einen ſtarken, hochgebildeten, in allen Leiblichkeiten geſchickten, ſich ſelbſt im Zaume habenden, vor ſich ſelber ehrfürchtigen Menſchen, der ſich den ganzen Umfang und Reichtum der Natürlichkeit zu gönnen wagen darf, der ſtark genug zu dieſer Freiheit; den Menſchen der Toleranz, nicht aus Schwäche, ſondern aus Stärke, weil er das, woran die durchſchnittliche Natur zu Grunde gehen würde, noch zu ſeinem Vorteile zu brauchen weiß; den Menſchen, für den es nichts Verbotenes mehr gibt, es ſei denn die Schwäche, heiße ſie nun Laſter oder Tugend. . . . Ein ſolcher freigewordener Geiſt ſteht mit einem freudigen und vertrauenden Fatalismus mitten im All, im Glauben, daß nur das Einzelne verwerflich iſt, daß im ganzen ſich alles erlöſt und bejaht — er verneint nicht mehr. . . Aber ein ſolcher Glaube iſt der höchſte aller möglichen Glauben: ich habe ihn auf den Namen des Dionyſos getauft.“

Dieſes ſtarke Gefühl der Weltbejahung, das Vermögen, die Exiſtenz der Welt in ihrer Totalität gläubig hinzunehmen, wie man ehedem an einen idealen Gott glaubt, erfüllt die ganze moderne Dichtung in ihren größten Repräſentanten. Wir finden es bei Anzengruber in den berühmten Worten des Steinklopferhans: „'s kann dir nix geſchehn“ ausgeſprochen, wir finden es bei Hebbel, der da ſagt: „Der Menſch dieſes Jahrhunderts will nicht, wie man ihm ſchuld gibt, neue und unerhörte Inſtitutionen, er will nur ein beſſeres Fundament für die ſchon vorhandenen, er will, daß ſie ſich auf nichts als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit ſtützen und alſo den äußeren Haken, an

dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt vertauschen lassen." Wir finden dieses selbe Gefühl der freien sittlichen Verantwortung des Menschen, der den Gott in seiner eigenen Brust trägt, endlich in den Schlußworten von Otto Ludwigs 'Zwischen Himmel und Erde' ausgedrückt: „Von Glück und Unglück reden die Menschen, das der Himmel ihnen bringe. Was die Menschen Glück und Unglück nennen, ist nur der rohe Stoff dazu. Am Menschen liegt's, wozu er ihn formt. Nicht der Himmel bringt das Glück; der Mensch bereitet sich selbst sein Glück und spannt seinen Himmel selber in der eigenen Brust. Der Mensch soll nicht sagen, daß er in den Himmel komme, sondern daß der Himmel in ihn komme. Wer ihn nicht in sich selber trägt, der sucht ihn vergebens im ganzen All."

Klar und offen spricht hier das Glaubensbekenntnis des modernen Individualismus. Es gibt keine allgemeine Wahrheit, es gibt keinen allgemeinen Glauben, keine schlechthin gültigen Ideale. Nur die Wahrheit, nur den Glauben, die Ideale, die in dem Innersten des Menschen leben, eins sind mit seinem Fühlen und Denken, selbst entzündete Leuchten, die ihm den Weg des Lebens erhellen.

Diesem individualistischen Glaubensbekenntnis widerspricht die soziale Moral, die wir bei Tolstoi, Zola, Björnson (trotz seiner germanischen Abstammung) am schärfsten ausgeprägt finden.

Tolstoi ist ganz Russe, ganz sozialer Denker, ganz Kulturgegner und Naturapostel. Predigt der moderne germanische Geist seit Goethe ein 'Hinaufkommen zur Natur', eine Vergöttlichung des Menschen durch Veredlung seiner Instinkte und Stärkung des persönlichen Verantwortungsgefühls, endlich eine Verinnerlichung unserer Kultur, die wir erwerben müssen, um sie zu besitzen, so ist Tolstoi von einer barbarischen Zerstörungswut gegen das moderne Leben erfüllt. Er predigt die Abtötung des Fleisches (Kreutzersonate), Verwerfung der Kunst, die auf Sinnliches Bezug nimmt (damit ihren Lebensnerv durchschneidend), endlich mit mystischem Pietismus die brüderliche Vereinigung der Menschen im Geiste Gottes. „So Ihr nicht werdet wie die Kinder . . . ." „Der Sinn des menschlichen Lebens, der dem Menschen verständlich ist, besteht darin, das Gottesreich auf Erden zu errichten, das heißt die egoistische, haßvolle, gewalttätige, unverständige Lebenseinrichtung durch eine liebevolle, brüderliche und verständige ersetzen zu helfen. . . . Um das Reich Gottes zu verwirklichen, ist es erforderlich, daß alle Menschen ohne Unterschied der Person, der

Familie, des Volkes einander zu lieben beginnen; damit die Leute einander lieben könnten, ist es wiederum erforderlich, daß ihre Lebensauffassung eine andere werde; damit diese Lebensauffassung eine andere werde, müssen sie zur Besinnung kommen, und damit sie zur Besinnung kommen, müssen sie vor allen Dingen, wenn auch nur auf kurze Zeit, in der fieberhaften Tätigkeit innehalten, die eine Folge ihrer heidnischen Lebensauffassung ist, der sie ergeben sind; sie müssen sich, wenn auch nur für kurze Zeit, von der Geschäftigkeit des Lebens losmachen, die die Menschen am meisten daran hindert, den Sinn ihres Daseins zu begreifen." ('Das Nichtstun'.)

So betrachtet er auch alle Kunst nur in Hinsicht auf ihren moralischen Endzweck: die brüderliche Vereinigung der Menschen.

Dieser teleologische Standpunkt erscheint uns durchaus als rückständig, nur begreiflich bei dem Repräsentanten eines Volkes, das unter den europäischen Nationen vielleicht allein noch ein allen Klassen gemeinsames soziales Empfinden besitzt und, im Mitleid als dem stärksten sozialen Instinkte wurzelnd, für ein Christentum reif geworden ist, das die individualistische Moral bereits durchlebt und überwunden hat.

Tolstoi ist der Rousseau unserer Zeit. Bei beiden Naturen beweist ein starker individualistischer Einschlag, daß eine wahrhaft große Persönlichkeit das Gefühl einer Zeit und eines Volkes in sich aufgesogen hat. Für unsere Beurteilung des Apostels gilt aber, was Friedrich der Große vor mehr als einem Jahrhundert von Rousseau geäußert hat: „Seine Behauptungen, daß alle Menschen gleich seien und daß man deshalb leben sollte wie die Wilden ohne Gesetz, Gemeinwesen und Polizei, daß die Künste der Sittlichkeit geschadet haben (Tolstoi!) usw., seien höchst lächerliche Paradoxieen. Rousseau habe seinen Beruf verfehlt. Wenn er ein Einsiedler der Wüste geworden wäre, hätte er es zum Heiligen und zum Wundertäter bringen können, jetzt sei er nichts als ein philosophischer Sonderling."

In allen elementaren Punkten ist Zola sein energischster Gegner, wenngleich ihm weder als Künstler noch als Persönlichkeit entfernt ebenbürtig. Gegenüber der Mystik des Russen, vertritt er, ganz im Geiste seiner Volkskultur, das Prinzip der Aufklärung. Dort Askese, hier gesunde Sinnlichkeit. Alles Heil und Glück auf den vier Evangelien: Wahrheit, Gerechtigkeit, Fruchtbarkeit und Arbeitsamkeit beruhend. Wie ja die Menschheit schon einmal zum Vollglück gelangt

ist, da sie Liberté, Fraternité et Egalité auf die Fahne geschrieben hatte!

Björnson ist von einem ähnlichen Kinderglauben an die selbständige Entwicklung einer für unsere Begriffe konstanten Masse beseelt. Bevor er Künstler ist, ist er immer Tendenzschriftsteller. Sein Ideal: die nationale Masse zu Individuen zu erziehen. „Eine lebhafte Aufklärungsbewegung mit dem Recht auf freie Meinungsäußerung ist für uns das Erste und Letzte." Für sein kampflustiges Freidenkertum, das die Probleme mehr in der Breite als in der Tiefe behandelt, ist die Wahrheit nicht bunt und rätselvoll, vielmehr ein klares allgemeines Ziel, und dieser jugendliche Brausekopf wird nicht müde im Sinne der liberalen Doktrinen, im Geiste eines von der Moderne längst überholten Nationalismus gegen die herrschenden Anschauungen Opposition zu machen.

Berührt sich Björnson vielfach mit Tolstoi auch in seinem Enthaltsamkeitsfanatismus — er verlangt die Keuschheit des Mannes vor der Ehe —, so sehen wir in Nietzsche den direkten Antipoden des russischen Denkers. In ihm hat die individualistische Geistesrichtung ihre stärkste Entladung gefunden. An anderer Stelle habe ich zu zeigen versucht*), wie sein aristokratischer Individualismus sich mit großer Konsequenz aus der romantischen Weltanschauung entwickelt hat und sich in seinen wesentlichen Glaubenssätzen nahe mit den Stendhal, Hebbel, Paul de Lagarde berührt. Seine Menschlichkeitsphilosophie geht hervor aus der Sehnsucht nach einer Kultur, in der Schönheit, Größe und Macht dem höher entwickelten Menschen eine fruchtbare Stätte des Wirkens und Handelns gewähren. „Eine höhere Kultur kann allein dort entstehen, wo es zwei unterschiedene Kasten der Gesellschaft gibt: die der Arbeitenden und die der Müßigen, zu wahrer Muße Befähigten; oder mit stärkerem Ausdruck: die Kaste der Zwangsarbeit und die Kaste der Freiarbeit!"

Angesteckt von dem Brande seiner eigenen Ideen, hat Nietzsche den wahren und großen Kern seiner Weltanschauung oft ins Maßlose übertrieben. Zweifellos hat ihm gerade der berauschende Fanatismus, mit dem er seine Ideen aussprach, die glühende Lava seiner Beredsamkeit den Anhang der Viel-zu-Vielen verschafft, wie ja die Massen-

*) Hans Landsberg, Friedrich Nietzsche und die deutsche Literatur. Leipzig, Seemann, 1902.

wirkung eines großen Mannes und eines bleibenden Werkes niemals in der Sphäre ihrer eigentlichen Bedeutung liegt, vielmehr in unwesentlichen Begleitumständen zu suchen ist.

Ruhiger, gemessener, weltlicher und zeitgemäßer, freilich auch mit weniger Temperament und Inbrunst, spricht ein Nietzsche nahe verwandter Geist die Weltanschauung der Moderne aus: Emerson. Sein energischer Individualismus weiß Glauben und Wissen, Ideal und Leben zu versöhnen. Fest in der Wirklichkeit des Lebens wurzelnd, die Nietzsche allmählich fremd und fremder geworden ist, findet sein eklektischer Geist, der aus allen Kulturen das Bleibende ausschöpft, auch für die metaphysischen Bedürfnisse des modernen Menschen ein Ventil in der Mystik: „Der Mensch ist ein Strom, dessen Urquell verborgen bleibt. Unser Sein ergießt sich in uns, wir wissen nicht woher. Ich muß jeden Augenblick eine höhere Ursache für die Geschehnisse annehmen als meinen eigenen Willen. Wir leben in Aufeinanderfolge, in Trennung, in Teilen und Teilchen. Indessen lebt im Innern der Menschen die Seele des Ganzen; das weise Schweigen, die Allschönheit, zu der alle Teile und Teilchen in gleicher Beziehung stehen: das Ewig-Eine. Diese tiefe Kraft, durch die wir sind, und deren Seligkeit uns ganz zugänglich sein kann, ist nicht nur sich selbst genügend und selbst erhaltend, in jeder Stunde vollkommen, sondern auch das Sehende wie das Gesehene, das Schauende wie das Schauspiel, Subjekt und Objekt sind eins. Wir erblicken die Welt stückchenweise als Sonne, Mond, Bäume, Tiere; doch das Ganze, von dem jene nur die sichtbaren Teile sind, ist die Seele." Hier hat der moderne Pantheismus seine vollkommenste Auslegung gefunden, und in der Totalität dieser Weltanschauung versöhnt sich das soziale Gefühl mit dem individualistischen Denken, die reale Anschauung mit dem romantischen Idealismus. Emerson gibt der Welt und dem Menschen, was der Welt und des Menschen ist. Das Weltall ist nach Emerson von dem Geiste erfüllt, der danach strebt, in allen Dingen zu leben und zu wirken, von dem Geiste einer inneren Gesetzmäßigkeit, die in ihrer natürlichen Entwicklung unbekannten Zielen zustrebt. Pflicht des Individuums aber ist es, alle Kräfte der natürlichen Veranlagung nutzbar zu machen: „An den eigenen Gedanken zu glauben, zu glauben, daß was für uns im Innersten der Seele wahr ist, wahr sein muß für alle Welt — da ist Genius. Wer da ein Mann sein will, muß ein Abtrünniger sein. Wer unsterbliche Lorbeeren pflücken will, darf

nicht vor heiligen Namen zurückschrecken, sondern muß untersuchen, ob sie heilig sind. Nichts ist im letzten Grunde heilig als die Unbestechlichkeit der eigenen Seele. Kein Gesetz kann mir heilig sein als das meiner eigenen Natur. „Gut" und „Böse" sind leicht übertragbare Namen; das einzig Rechte ist, was meinem Wesen entspricht, das einzig Unrechte, was ihm widerspricht."

Emerson glaubt an eine glückliche Entwicklung der Dinge, einfach weil sie sind, und weil im Sein Schönheit und Güte beschlossen liegt. Es bedarf also keiner Revolutionierung der Geister. Notwendig ist allein die Stärkung der ethischen Kräfte im Menschen, die Ablösung abstrakter und typischer Ideale durch reale und individuelle Lebenswerte.

Allen diesen Weltanschauungen ist es gemeinsam, daß das Leben nicht mehr von einer Idee aus angesehen wird, vielmehr die Idee aus der anschauenden Erkenntnis des Daseins aufblüht: diese Weltanschauungen sind realistisch.

II.

Kunst und Leben liegen in unaufhörlichem Kampfe. Sie sind zwei großen leitenden Melodien vergleichbar, die jede darnach ringen, die Oberhand zu gewinnen. Wo die Kunst das Leben so stark in feste Linien gezwungen hat, daß seine Auffaugung vollkommen geglückt erscheint, da spricht man von einer Blüte der Kunst. Die Antike und die Renaissance, in weit beschränkterem Maße auch der Klassicismus, sind derartig harmonische Kunstepochen. Aber während hernach die Kunst stehen bleibt, froh einen Gipfel erreicht zu haben, von dem sich das Leben überschauen läßt, treibt das Leben selbst bereits neue Schößlinge. Altes stirbt ab, neue seelische Möglichkeiten erwachen, neue innere Gesetze des Lebens. Man versteht, daß die alte Kunst nun mit dem Leben in Widerspruch gerät. Es ist wie wenn man ein ganz modernes Bild in einen alten Rahmen steckt. Und es wird dann die Aufgabe einer Generation, die nicht mehr an die Unwandelbarkeit früherer Ideale glaubt, eine neue Kunst zu schaffen, die der frischen Entwicklung des Lebens entspricht. Wo nun, wie gegenwärtig, das Dasein noch nicht die ihm gemäße Form in der Poesie gefunden hat, wo es an einem Dichtergenie mit formbildender Kraft fehlt, das mit

einem Schlage die Aufgabe ausführt, an der sich sonst Generationen erschöpfen, da tritt jedesmal eine starke Unsicherheit, ein wildes Durcheinander ein, eine auffallende Geschmacksverwirrung, in der tausend verschiedene Stilarten sich kreuzen. Wo wir Kunst erwarten, da macht sich das nackte Leben breit, und wiederum, wo wir die unmittelbare Stimme des Lebens vernehmen möchten, hören wir tote und gequälte Symbole oder die verschwommenen Klänge einer traumhaften Vision.

Die Werke des Sturms und Drangs, als welchen man alle literarischen Übergangszeiten bezeichnen darf, in denen das Leben die Kunst gleichsam vergewaltigt, ermangeln der Totalität. Sie treten ohne Zusammenhang mit dem Weltganzen als selbständige Gebilde auf, die sie tatsächlich niemals sind. In jeder kleinsten Skizze des wahren Dichters muß sich offenbar ein bestimmtes Weltgefühl konzentrieren; seine persönliche Art, die Welt anzusehen, muß sich auch auf den kleinsten Lebensausschnitt, dessen Darstellung er übernimmt, übertragen.

Lange Zeit hat man diese „Vollständigkeit" rein materialistisch verstanden. Etwa einen bestimmten Stand mit seinen typischen Vertretern und seinen speziellen Verhältnissen mit unermüdlicher Breite dargestellt. Das geschah im Ständeroman wie im Milieudrama. So ist der Begriff der Totalität natürlich nicht zu verstehen. Man müßte dann etwa für die gerechte Schilderung eines modernen Warenhauses das ganze Lager aufrechnen, die Lebensgeschichte aller Verkäufer, die Existenzen der Besucher schildern. Offenbar aber liegt das, was wir unter Totalität verstehen, nicht im Objekt, sondern in der Seele des schaffenden Künstlers, der selbst ein Ganzer sein muß, um Ganzes schaffen zu können. Das Zufällige, der Mangel an künstlerischer Geschlossenheit, ein Durcheinander der Motive, Personen, Geschehnisse, das erscheint charakteristisch für die moderne Literatur, die aus der bunten Fülle des Lebens die Menschen und Dinge wahllos aufgreift und abschildert. Und dieses Moment vornehmlich überträgt aus den Werken ein Gefühl der Unruhe, das keinen ruhigen Genuß, kein Vertrauen, keine Überzeugung aufkommen läßt. Es ist aber mit einem Gedicht nicht anders wie mit einem Menschen. Hier wie da ist seelische Vertrautheit nötig, damit Freundschaft und Hingebung entstehe.

Dieselbe Unbefriedigung, die den meisten modernen Dichtungen entströmt, spiegelt sich in ihrer hastenden, sprungartigen Produktion wieder.

Ein erster und einziger Erfolg ist symptomatisch geworden für gewisse Größen der modernen Literatur. Der Dichter, der beim ersten Wurf sein ganzes Kapital ausgibt und das erfolgreiche Thema Jahre hindurch abhaspelt, ist ein häufig anzutreffender Typus. Ein Erlebnis, dessen Ausgestaltung er gewachsen ist, drängt ihn zur künstlerischen Reproduktion. Er hat Erfolg, literarische Entdecker, die heute viel zahlreicher anzutreffen sind als die wirklichen Talente, heben ihn voreilig auf den Schild, und er kann sehen, wie er die Fortdauer seines Ruhmes literarisch rechtfertigt. „Es ist so wahr", heißt es bereits in 'Wahrheit und Dichtung', „irgend etwas Gutes, Geistreiches wird in stiller abgesonderter Jugend hervorgebracht, der Beifall wird erworben, aber die Unabhängigkeit verloren; man zerrt das konzentrierte Talent in die Zerstreuung, weil man denkt, man könne von seiner Persönlichkeit etwas abzupfen und sich zueignen."

Sudermann hat dieses Problem des vorzeitig berühmten und zugleich mit dem Erstlingswerke erschöpften Künstlers in 'Sodoms Ende', seiner dichterisch bedeutendsten Leistung, dargestellt. Für den kritischen Betrachter ist in der Tat charakteristisch, daß unsere Dichtung so durchaus die Interessensphäre und den Anschauungskreis des Jünglings oder der Frau wiederspiegelt und fast bei keinem Dichter zur Männlichkeit erstarkt und ausreift. Und doch läßt sich erst von der geistigen Höhe des Mannes ein Problem in seiner ganzen Tiefe und Fruchtbarkeit überschauen. Der Jüngling bringt Menschen und Zuständen nur Liebe und Haß, Schwärmerei und Abneigung entgegen. Sein Subjektivismus ist außer stande, die dauernde Gerechtigkeit der Welt, die tiefe Notwendigkeit der widerstrebenden Kräfte des Daseins zu erkennen, um sie in der Dichtung zugleich real darzustellen und über diese Realität hinaus symbolisch zu bewerten.

Wie ist nun diese geringe Entwicklungsfähigkeit des modernen Dichters, wie der bedeutsamere Zufallscharakter seiner Produktionen psychologisch zu erklären?

Auch der Dichter früherer Epochen weist in seiner Entwicklung tote Strecken auf. Man denke an die Verzweiflungsqualen, die Kleist ausstand, weil er rein physisch außer stande ist, den 'Guiskard' zu vollenden. Schiller und Hebbel kennen und nennen gleichfalls diese Perioden künstlerischen Unvermögens, diesen plötzlichen Stillstand der poetischen Schaffenskraft, den die gefährdete Psyche nur zu leicht als eine völlige Einbuße der Begabung ansieht. Jeder Künstler arbeitet

intermittierend, und nur die Dauer der unfruchtbaren Intervalle ist verschieden. Das Wesentliche aber bleibt das Moment der Entwicklung. Über die Qual des Stillstands müssen die Stürme eines neuen Frühlings kommen. Man erinnert sich des Gesetzes der Umwandlung, von dem Ibsen spricht. Es ist das Gesetz jedes Menschen, der nach Bildung strebt. Und es scheidet ihn allein vom Philister mit seinem starken Beharrungsvermögen, mit seiner selbstbewußten Verknöcherung der Ideen und Gefühle.

Einmal in die große Literaturmühle eingespannt, wird der junge Dichter von heute der wirklichen Welt mehr und mehr entfremdet, und die entwicklungsfähigen Organe, mit denen er einst ein eigenartiges Bild des Lebens aufgenommen hatte, vertrocknen allmählich. Eine Literatur, die sich immer nur von Literatur nährt, muß allmählich zu einem Zerrbilde der Wirklichkeit werden, weit davon entfernt Varietäten des Verhältnisses zwischen Künstler und Welt zum Ausdruck zu bringen.

Der Mangel entwicklungsfähiger Persönlichkeiten ist auch schuld daran, daß man den Haß gegen die „Literatur", der für die Kriegsjahre der Modernen charakteristisch ist, überwand und reumütig zu ihr zurückkehrte. Wir werden sehen, daß unsere Dichtung in viel höherem Maße „Literatur" im üblen Sinne des Wortes geworden ist, als in früheren Epochen.

Und doch sind gerade der modernen Literatur aus den verschiedensten Berufszweigen neue Jünger zugeströmt, die etwas Abwechslung, frische Farben und nicht zuletzt eine gesunde Kenntnis der Dinge, die dem ahnungslosen Dichter oft abgeht, in die Dichtung brachten. Die führenden Elemente der modernen Dichtung sind fast sämtlich „Außenseiter". Björnson ist Politiker, Volkserzieher, Religionsstifter wie Tolstoi. Strindberg passiert die merkwürdigsten Lebensläufte, die ihm wie Gorki Gelegenheit geben, alle erdenklichen Schattierungen menschlicher Zustände kennen zu lernen und so das Sehfeld beträchtlicher weiter zu spannen, als das dem professionellen Dichter möglich ist. Insbesondere Tolstoi dankt seine hohe Überlegenheit über die zeitgenössische Dichtung dem Umstande, daß er die Welt und das Leben wie kein zweiter aus eigener Anschauung kennt und uns von einem Adelsball oder einer Bauernmahlzeit, von einem Pferderennen oder einer Hühnerjagd, von militärischen Operationen und häuslichen Angelegenheiten plastisch scharfe Bilder übermitteln kann.

Bei kleineren Persönlichkeiten freilich nimmt dieser Drang, außerhalb der Literatur zu stehen, die in schlimmem Sinne ein Stand geworden ist, eine schulmäßige Kunst mit fachlicher Technik und Darstellung, karikaturistische Formen an. Man merkt dann dem Dichter an, daß ihm eine groteske Originalität, ein gewaltsames Andersein zur zweiten Gewohnheit geworden ist. Er liebt es, den schwachen Rahmen seiner Kunst fortwährend zu zerbrechen und an den Bruchstellen die zerstörenden Lichter des wirklichen Lebens einfließen zu lassen. Er gebraucht, anders gesagt, das Mittel der romantischen Ironie, das die Dichtungen der romantischen Epoche größtenteils so ungenießbar macht und im Grunde nichts anderes besagt als des Künstlers Unglauben an sein eigenes Werk. In der Lyrik sind solche Dissonanzen möglich, zumal wenn sie, wie bei Heine, in der eigensten Natur des Dichters liegen, der es liebt, seine Sentimentalität mit der Rute der Selbstverspottung zu geißeln, da das Gedicht vornehmlich ein Abdruck der künstlerischen Psyche ist. Im Roman und noch mehr im Drama ist dieser fortwährende Auflösungsprozeß, der sich in den Elementen des Kunstwerks vollzieht und jede Illusion gewaltsam vernichtet, unmöglich, weil es sich hier um totale Erscheinungen handelt, die sich von der Person des Schöpfers emanzipieren müssen, um überhaupt selbständig zu existieren. Aus diesen Gründen fällt es schwer, an einen Frank Wedekind als Messias des neuen Dramas zu glauben, wenn man ihm gleich eine gewisse außerliterarische Selbständigkeit zugestehen wird. So weit ich sehe, wird bei ihm der Zufall, der in der Dichtung unserer Tage keine Rolle spielen darf, umsomehr als das Publikum jedem Kunstwerk mit ganz anderer Skepsis gegenübersteht als ehedem, bewußt als Kunstmittel angewandt. Dieser Dichter ist Gott und Teufel in einer Person, und Mephistopheles beeilt sich, zu zerstören, was der göttliche Trieb des Lebens in seiner Wesenheit zu begreifen mühsam aufgebaut hat.

Es ist ein völlig rückständiger Unsinn, dessen sich etwa Max Nordau und seine Nachfolger schuldig gemacht haben, die ganze moderne Poesie als krankhaft zu bezeichnen. Selbst die wirkliche Decadence hat ja eine völlige Daseinsberechtigung, sofern wir von dem Dichter ein treues Geständnis seiner seelischen Triebe verlangen. Nur scheint es charakteristisch für die moderne Poesie, daß sie Krankheitszustände um ihrer selbst willen behandelt und damit ihre Objektivität wie ihre Rücksichtnahme auf das wirkliche Leben zweifel-

los zu weit treibt. Der pathologiſche Zuſtand kann nur in einer Kunſt Aufnahme finden, die das Anormale vom Standpunkte der Geſundheit aus betrachtet und den Leidenden zugleich den Weg zur Heilung und Verſöhnung, das Mittel zur Wiedererlangung ihrer ſittlichen Kraft aufzeigt. Weiſt Kleiſts 'Pentheſilea' vielfach pathologiſche Züge auf, ja geht dieſes Drama in ſeiner Rückſichtsloſigkeit weiter als alle Excentrizität der modernen Dichtung, ſo iſt das Pathologiſche doch nur der Ausfluß einer entfeſſelten Perſönlichkeit, in der eine maßloſe Leidenſchaft den ſittlichen Kern der Exiſtenz aufgehoben hat. Nicht anders iſt der Wahnſinnszuſtand eines Lear, die Viſionen Macbeth oder Richard III., Oreſts Krankheit und Heilung zu begreifen. Hebbel vertritt in Theorie und Dichtung ganz denſelben Standpunkt: „Das Problematiſche iſt der Lebensodem der Poeſie und ihre einzige Quelle, denn alles Abgemachte, Fertige, ſtill in ſich Ruhende iſt für ſie nicht vorhanden, ſo wenig wie die Geſunden für den Arzt. Nur, wo das Leben ſich bricht, wo die inneren Verhältniſſe — die äußeren ſind für den Handwerker da — ſich verwirren, hat die Poeſie eine Aufgabe, und wenn es ihr verwehrt wird, ſie hier zu ſuchen, wenn man ſie, ſtatt ſie zu fragen: bringſt du die Geſundheit, nämlich den geläuterten ſittlichen Zuſtand, wieder hervor, fragt, warum ſie ſich mit einem ſo häßlichen Fieber, worin die Helden nur noch Unterjacken, aber nicht die Toga tragen, befaßt, ſo iſt kein dramatiſcher Meſſias möglich, oder vielmehr, da das Drama ſich auch im Notfall ſelbſtändig entfalten kann, er wird für das Theater ſeiner Zeit nicht vorhanden ſein."

* * *

Das hier erörterte Verhältnis von Kunſt und Leben, das für die moderne Dichtung eine ſo fundamentale Bedeutung beſitzt, weil die überwiegende Mehrzahl der Schaffenden nicht zu der Klarheit der Erkenntnis dieſes Verhältniſſes gelangt iſt und deshalb ſo viel Gegenſtandsloſes und ſchlechthin Überflüſſiges produziert, — es hat ſeinen literariſchen Ausdruck in den Theorieen gefunden, die als Schlagworte unſere geſamte Kunſtanſchauung in unerhörtem Maße beeinfluſſen und ſich als gleich ſchädlich für den Dichter wie für das Publikum erwieſen haben. Naturalismus, Realismus, Symbolismus, Impreſſionismus, Myſtik, das alles wirbelt durcheinander, ohne daß jemand mit dieſen ſchönen Worten den Ernſt des Begreifens verbindet. Es ſind literariſche Zwangsjacken, die man dem Publikum und dem

Dichter angetan hat, um beide in ihrer Empfänglichkeit und Bewegungsfreiheit zu hindern. Es kommt einzig darauf an, sie nicht als literarische Strömung, sondern als Weltanschauung, als spezifische Veranlagung von Temperament und Charakter zu begreifen. Zur Klarheit gelangt man nur, wenn man auf einen Augenblick seine Bücherweisheit, seine treffliche literarische Erziehung vergißt. Wenn man einmal die Kunst, die das Leben aufsaugen soll, ganz scharf dem Leben selbst gegenüberstellt.

Der Naturalismus stellt sich dem Leben völlig passiv gegenüber. Er gleicht dem Schwamme, der so viel aufsaugt als er irgend fassen kann und auf einen Druck das Wasser wieder von sich gibt. Dank seiner demokratischen Veranlagung tritt er zumeist in Gemeinschaft mit sozialen Problemen auf, zumal da er allem Individuellen gegenüber die Schwäche seiner Unpersönlichkeit verspürt. Er bedeutet die Herrschaft des Weibes in der Literatur. Jede Schriftstellerin ist Naturalistin. Sie sieht nicht mehr als jeder andere, besitzt aber die Fähigkeit der Darstellung und Aussprache, die wir um so häufiger antreffen, je weniger es sich um wirkliche Probleme und ihre Bewältigung handelt. Wie etwa Menschen, die nichts zu sagen haben, gemeinhin ein vorzügliches Plaudertalent besitzen. Der männliche Naturalismus ahnt zwar die bewegenden Probleme des Daseins, vermag sie aber nicht lebendig zu erfassen, weil ihn das grob Tatsächliche der Erscheinungswelt zu sehr beirrt und verwirrend festhält. Er sieht die Schale und nicht den Kern. Man begreift jetzt, daß der Naturalismus in sich keine Zukunft trägt, keine innere Notwendigkeit einer Entwicklung besitzt. Wo uns eines Dichters Beispiel Lügen zu strafen scheint, ist der Grund darin zu suchen, daß er den Weg zu sich selbst noch nicht gefunden hatte und sich einer herrschenden Literaturrichtung anschloß. Ibsen hat man ja auch einmal für einen Naturalisten gehalten, wie man in den Stürmer- und Dränger-Jahren die Fulda, Tovote und Wolzogen allen Ernstes für die Modernen in Anspruch nahm.

Bildlich gesprochen stellt der Naturalismus ein Stück Erde da, das keinen Himmel hat, der sich über ihn wölbt. Er hat keine geistigen Horizonte. Nun interessiert uns aber alle Wirklichkeit nur in der höheren Bedeutung, die sie, vom Weltganzen aus gesehen, besitzt. Hier liegt tatsächlich das einzige Verbindungsmoment zwischen dem Schaffenden und dem Aufnehmenden. Wahre Tragik entwickelt sich erst im Gefühl des

Miterlebens, wobei der tatsächliche Stoff der Darstellung nur eine sehr geringe Rolle spielt, die nämlich, daß bei der Darstellung niederer Sphären das rein Menschliche einer stärkeren Idealisierung bedarf, um in uns in Herz und Sinn nahe zu kommen, hingegen wieder ein an sich höherer Bildungsstand auf die naturreinen Linien seiner Existenz zurückzuführen ist.

Der Idealismus ergreift das Leben ganz von einer Idee aus. Er hat etwas gewaltsam Systematisches und Konstruiertes, wie etwa die Philosophie bis zu Schopenhauer. Der Verfall der systematischen Philosophie bedeutet aber nichts anderes als die Unfähigkeit des modernen Menschen, das Leben von der Idee aus zu erfassen, und er mußte mit der inneren Revolutionierung des Menschengeistes notwendig den Sturz einer rein idealistischen Dichtung, die im Gegensatz zum Naturalismus die Erde um des Himmels willen verachtet, nach sich ziehen. Wenn man den Naturalismus als etwas durchaus Weibliches bezeichnen darf, so ist der Idealismus das schlechthin Männliche. Daher die weibliche Begeisterung für die charakterlose Schönheit und Glätte, für die gestaltlose Idee, die körperlose Seele der idealistischen Dichtung.

Der Typus dieser veralteten Poesie, die nie von lebensvoller Jugend erfüllt war, ist nicht Heyse oder Wildenbruch, sondern Wilbrandt. Sein „Meister von Palmyra", der die ewige Wiederkunft des Gleichen behandelt, dargestellt von einem Helden, der die Gabe der Unsterblichkeit fordert und erhält, um schließlich den Tod als Erlöser zu begrüßen, ist ganz gedacht und absolut konstruiert. Diese Kunst ist allegorisch, hingegen die moderne Dichtung danach strebt, im realen Dasein den symbolischen Gehalt aufzudecken.

In Wilbrandts Romanen findet sich das gleiche rückständige Epigonentum. Freilich unterläßt er es niemals, die allermodernsten Fragen auf das Tapet zu bringen, heute Nietzsche und morgen die Frauenfrage, aber Menschen sind noch längst nicht modern, wenn sie sich mit gegenwärtigen Problemen beschäftigen, die ihnen der Tag herzuträgt. Wilbrandts Menschen sind romantische Schattengebilde ohne Blut und Nerven, ohne Daseinslust und Lebensenergie; seine Darstellung entbehrt der Unmittelbarkeit und Frische, sein Stil ist matt und farblos.

Hingegen Heyse und Wildenbruch wohl der gleichen literarischen Generation angehören und sich zu demselben Idealismus bekennen,

nur haben ſie ein ſicheres Verhältnis zur Welt gewonnen und ſich ein Gefühl der Jugendlichkeit und Friſche bewahrt, das einer Perſönlichkeit entſtrömt, die ſich bei aller natürlichen Begrenzung durch Zeit und Charakter in einer ſtändigen Entwicklung befindet und darum nichts Greiſenhaftes an ſich hat. Für unſere Generation iſt es nun charakteriſtiſch, daß ſie auch für die Poeten einer kritiſch überwundenen Epoche Verehrung empfindet, ſofern ſie nur ihre Weltanſchauung und den von ihr abhängigen Stil und Geiſt ihrer Kunſt als notwendig empfindet.

Dem Idealismus nahe verwandt iſt die romantiſche Kunſtanſchauung. Sie ergreift das Leben nicht in ſeiner Weſenheit, ſie betrachtet es vielmehr nach ihren perſönlichen Wünſchen und Sehnſuchten. Der Traum iſt ihr Erleben. „Es kam den Romantikern weniger auf eine klare, ſichtbare Welt an, als auf die unergründeten Tiefen, auf die verborgenen Zauberkeſſel, wo die Elemente ſich miſchen und kochen, und oben die Dünſte ans Licht ſenden, die es trüben.“ (Ricarda Huch.) Zwiſchen alter und neuer Romantik beſtehen freilich ſehr weſentliche Unterſchiede. Die alte romantiſche Schule revolutionierte gegen den Klaſſizismus und ſuchte die abgeſchloſſene Form einer Kunſt, die den vorgeſchrittenen Geiſtern nicht mehr genügte, zu durchbrechen, um zu den reicheren Quellen des Myſtiſch-Unbewußten, die ſie in der menſchlichen Natur entdeckten, zurückzugelangen. Ein ähnlicher Prozeß, wie er ſich in unſeren Tagen im Präraphaelitismus vollzog, welcher der modernen Romantik um ſo größere Dienſte leiſtete, als ſie ganz von der Malerei abhängig in Bildern und Vergleichen ſchwelgt und ihre Schönheitsſehnſucht in romantiſchen Träumen befriedigt.

Geiſtig wie künſtleriſch hat die moderne Romantik etwas durchaus Rückſtändiges. Hiſtoriſch iſt ſie zu erklären durch den Widerwillen gegen eine gewiſſe Kulturroheit unſerer Zeit, deren demokratiſche Ideale auf die feinere Pſyche verletzend wirken, rein literariſch aus Oppoſition gegen den Naturalismus. Sie fordert eine rein geiſtige und ſeeliſche Kunſt:

„Das iſt die Kunſt des großen Hintergrundes
Und das Geheimnis zweifelhafter Lichter;
Das macht ſo ſchön die halberwachten Klänge,
So ſchön die dunklen Worte toter Dichter.“

Hugo von Hofmannsthal.

Die Neuromantik derer um Stefan George und Hugo von Hofmannsthal hängt dem von Gautier und Baudelaire überkommenen Evangelium des L'art pour l'art an, das bereits Nietzsche — Kunst ist das große Stimulans des Lebens — als Irrtum bezeichnet hat. „Sie will die geistige Kunst auf Grund der neuen Fühlweise und Mache — eine Kunst für die Kunst — und steht deshalb im Gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen Schule [Naturalismus], die einer falschen Auffassung der Wirklichkeit entsprang. Sie kann sich auch nicht beschäftigen mit Weltverbesserungen und Allbeglückungsträumen, in denen man gegenwärtig bei uns den Keim zu allem Neuen sieht, die ja sehr schön sein mögen, aber in ein anderes Gebiet gehören als in die Dichtung. . . . Wir wollen keine Erfindung von Geschichten, sondern Wiedergabe von Stimmungen, keine Betrachtung, sondern Darstellung, keine Unterhaltung, sondern Eindruck. . . . Einfach liegt, was wir teils erstrebten, teils verewigten: eine Kunst frei von jedem Dienst: über dem Leben, nachdem sie das Leben durchdrungen hat: die nach dem Zarathustraweisen zur höchsten Aufgabe des Lebens werden kann: die nach dem unsterblichen Meister des 'Titan' sogar im gewaltigen und schrecklichen „nicht umwölken und verdunkeln, sondern erheitern und erhellen soll: eine Kunst aus der Anschauungsfreude, aus Rausch und Klang und Sonne." („Blätter für die Kunst".)

So ideal und verführerisch dieses Programm klingt, von unserem Fühlen liegt es weit ab. Die eigentliche Lebenskraft der Kunst beruht ja gerade in ihrer Tendenz, das Dasein immer wieder als einen Kampf sittlicher Mächte aufzufassen. Sie hat das lebendige Werden zur Aufgabe, nicht die Abspiegelung eines toten Seins. Weshalb auch jene Werke dank der Vornehmheit und Reinheit ihres Stiles wohl kühle Bewunderung, aber niemals rege Anteilnahme erwecken können.

Der Impressionismus endlich führt uns zum Naturalismus zurück. Um ein früheres Bild wieder aufzunehmen, müssen wir uns statt des Schwammes eine mittlere Persönlichkeit vorstellen, bedeutend genug, um zuständliche Bilder selbständig in sich aufzunehmen, zu klein, um der Welt den Stempel des Ichs aufzudrücken. Hauptmann und Liliencron sind typische Vertreter dieses künstlerischen Temperaments, das über eine scharfe Erfassung des Wirklichen nie hinausgelangen kann und dem Beschauer doch nicht wesentlich mehr gibt als die Freude

an einem Stück bildgewordenen Lebens. Es hängt mit unserem Zeitempfinden, das uns tausend Dinge neu sehen lehrte, zusammen, wenn wir in Malerei und Dichtung eine Zeitlang an etwas gut Gesehenem so lebhafte Freude empfanden. Gerade hierin ist aber das Sterbliche dieser Dichtung, die wir noch näher betrachten müssen, begriffen.

* * *

Allein der Realismus vermag im Sinne der modernen Anschauungen die Kluft zwischen Leben und Kunst zu überbrücken. Er zeigt den einzig gangbaren Weg, die Dinge in ihrem Sein zu begreifen. Von jeher ist alle große Kunst realistisch gewesen, und was wir als Abweichung von diesem Kunstideal empfinden, ist nur auf Rechnung der Nationalität, der Kunstepoche, endlich der individuellen Veranlagung des Künstlers zu setzen. Realismus bedeutet Wahrheit, nicht Wirklichkeit. Erst hier hat das Temperament des Künstlers den nötigen Spielraum, dessen er zur Entfaltung seiner Kunst bedarf. Besonders ist es allein dem Realismus möglich, den Charakteren der Dichtung jene Selbständigkeit des Fühlens und Handelns zu geben, die für die Moderne so ungemein charakteristisch ist. Wie der moderne Schauspieler nämlich mit seiner Person ganz hinter seiner Aufgabe zurücktritt und so die notwendige Fälschung, die alle Darstellung am Drama verübt, auf ein Minimum zu reduzieren bestrebt ist, so verlangt die moderne Dichtung eine ähnliche Ausschaltung des Poeten, der nur geistig über seinem Werke schweben darf, statt wie ehedem urplötzlich mit seinen Gedanken persönlich hervorzutreten und sich direkt an den Leser zu wenden.

Es ist diese scheinbare Selbständigkeit der Dichtung ein sehr wesentliches Illusionsmittel des modernen Poeten.

Die wachsende Herrschaft des Realismus, dessen wesentliche Wirkung mit dem Verlöschen der Romantik anhebt, hat ihren Grund darin, daß sich hier Theorie und Praxis gegenseitig erfüllen, daß hier allein Körper und Seele gleichmäßig zu ihrem Rechte gelangen. Otto Ludwig hat die Grundgesetze des Realismus also formuliert: „Nur was geistig ist, und zwar Ausdruck einer gewissen Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und atmet, wird in das himmlische Jenseits der künstlerischen Behandlung aufgenommen; was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen. . . . Die Kunst soll nicht verarmte Wirklichkeit sein,

vielmehr bereicherte, nicht weniger Reize soll sie bewahren, sie soll neue hinzuerhalten durch das Medium des phantasieentquollenen Gedankens, alle die, welche aus dem gedankenhaft bezüglichen Neben- und Ineinander der beiden Welten des Ernsten und des Komischen hervorgehen. Sie soll nicht eine halbe, sondern eine ganze Welt sein."

Seitdem das poetische Bedürfnis des Menschen nicht mehr darauf ausging, eine schöne Welt des Scheins zu erschaffen, das was sich nie und nirgends begeben hat, in einer übersinnlichen Sphäre dargestellt zu sehen, sondern gerade die Klärung und gegenständliche Schilderung irdischer Verhältnisse erstrebte, mußte der Realismus das Evangelium einer neuen Kunst werden. Umsomehr als er durchaus der realistisch gewendeten Denkweise des modernen Menschen entsprach, den veränderten Normen seiner Sittlichkeit und seines Glaubens. Hatte er freiwillig auf den Himmel verzichtet und gestrebt, das Göttliche in der reinen Menschlichkeit zu suchen, so konnte er auch keine auf Wolken thronende Kunst mehr gebrauchen. Tatsächlich hat erst der Realismus die zwingendsten Probleme unserer Zeit, das Verhältnis von Mann und Weib, Eltern und Kindern, Staat und Individuum, Kunst und Leben künstlerisch in ihrer vollen Bedeutung erschlossen und hie und da zu lösen verstanden.

Es ist nun natürlich nicht möglich, das Auftreten des Realismus an bestimmte Dichter zu knüpfen. Ungefähr aber darf man Heine als den ersten realistischen Lyriker, Balzac (Thackeray, Dickens) als den ersten modernen Romanschriftsteller, Kleist als Typus des ersten realistischen Dramatikers hinstellen. In diesen Künstlern erscheint der Realismus als Opposition zu der verschwommenen und phantastischen Art des Sehens der Romantik, dessen Ideengehalt und seelisches Fühlen er übernimmt, um es einer gegenständlichen und plastisch scharfen Darstellung zuzuführen. Bis auf den Roman, für den die Wirklichkeit der Zeit immer eine höhere Bedeutung besitzt, hält sich dieser ursprüngliche Realismus von den materiellen Zuständen der neuen Zeit noch ziemlich fern. So hat Kleist kein einziges zeitgenössisches Drama geschrieben. Ein Beweis, daß die neue Art des Sehens sich auch an den ältesten Stoffen erproben kann. Als Erster verstand er es, die Idee unmittelbar in den Stoff hineinzusehen und aus ihm heraus zu entwickeln. Er trägt keine Motive und Züge hinzu, er legt sie bloß. Er läßt unter völliger Ausschaltung seiner Person die Menschen sich selbst erklären und entwickeln. Er erfindet

nicht, er entdeckt. Er reflektiert nicht, er schildert in anschaulichen Situationen, in denen das Mienenspiel der handelnden Personen allein mehr besagt als die Worte anderer Dichter.

Sehr charakteristisch für Kleists Kunstauffassung ist sein 'Brief eines Malers an seinen Sohn': „Du schreibst mir, daß du eine Madonna malst, und daß dein Gefühl dir, für die Vollendung dieses Werks, so unrein und körperlich dünkt, daß du jedesmal, bevor du zum Pinsel greifst, das Abendmahl nehmen möchtest, um es zu heiligen. Laß dir von deinem alten Vater sagen, daß dies eine falsche, dir von der Schule, aus der du herstammst, anklebende Begeisterung ist, und daß es, nach Anleitung unserer würdigen alten Meister, mit einer gemeinen, aber übrigens rechtschaffenen Lust an dem Spiel, deine Einbildungen auf die Leinwand zu bringen, völlig abgemacht ist. Die Welt ist eine wunderliche Einrichtung, und die göttlichsten Wirkungen, mein lieber Sohn, gehen aus den niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen hervor. Der Mensch, um dir ein Beispiel zu geben, das in die Augen springt, gewiß, er ist ein erhabenes Geschöpf; und gleichwohl, in dem Augenblick, da man ihn macht, ist es nicht nötig, daß man dies, mit vieler Heiligkeit, bedenke. Ja, derjenige, der das Abendmahl darauf nähme, und mit dem bloßen Vorsatz ans Werk ginge, seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu konstruieren, würde ohnfehlbar ein ärmliches und gebrechliches Wesen hervorbringen; dagegen derjenige, der, in einer heitern Sommernacht, ein Mädchen, ohne weiteren Gedanken küßt, zweifelsohne einen Jungen zur Welt bringt, der nachher auf rüstige Weise zwischen Himmel und Erde herumklettert und den Philosophen zu schaffen gibt."

Der Gegensatz zwischen idealistischer und realistischer Dichtkunst ist hier unübertrefflich klargelegt. Der Gedanke soll nicht mehr das poetische Leben schaffen, es soll hervorbrechen aus dem Mutterschoße alles Denkens und Dichtens, aus Natur und Leben.

III.

Wo man von 'Moderner Literatur' spricht, vernimmt man auch immer wieder das Wort, 'Übergangszeit'. Seit etwa fünfzehn Jahren befindet sich unsere Dichtung in dieser merkwürdigen Periode. die Phrase von der 'Übergangszeit' ist ebenso verbraucht als nichts-

ſagend. Wirklich bedeuten kann ſie doch nur, daß in unſerer modernen Dichtung die Perſönlichkeit noch nicht erſchienen iſt, die das neue Weltverſtändnis, ein unendlich verfeinertes und doch tonſtarkes Gefühlsleben und die daraus entſtandenen neuen Kunſtmittel in einem freien und ſtarken Werk verkörpert wie dies in den Nachbarkünſten der Muſik, Malerei, Plaſtik mehrfach geſchehen iſt.

Trotzdem exiſtiert bereits eine moderne Literatur, ſind Werke, die nur in unſerer Zeit entſtehen konnten und die Gefühlsſphäre des modernen Menſchen deutlich widerſpiegeln. Im Literatentum unſerer Tage, in der pikanten Novelliſtik, im ſanft flötenden Liebeslied, in der hanebüchenen Theatralik der Modedramatiker ſind dieſe modernen Elemente freilich nicht zu ſuchen. Und ebenſo erſcheint es im gegenwärtigen Zeitpunkt unmöglich die moderne Dichtung in einem geſchloſſenen Bilde gleichſam dramatiſch in ihren Gegenſätzen, ergänzenden Typen, Höhen und Niederungen ſynthetiſch darzuſtellen. Einfach weil der 'Generalnenner' fehlt. Ihr eignet kein ſpezifiſches Zeitkolorit. Sie iſt durchaus individualiſtiſch, ſo daß die Wenigen, die etwas zu ſagen haben, durchaus in einem Kreiſe eigenen Erlebens und ſelbſtändiger Entwicklung aufgewachſen ſind. Dieſe Literatur iſt ungleich individualiſtiſcher als in früheren Epochen. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß unſere Literaturgeſchichte bisher dieſer total veränderten Sachlage in keiner Weiſe Rechnung trägt. Sie arbeitet mit den alten klaſſiſchen, ſtiliſtiſch etwas modern aufgearbeiteten Schulbegriffen fort und ſteht der Literaturmaſſe mit ihrem Streben nach erſchöpfender Vollſtändigkeit durchaus ohne Kritik gegenüber. Sie ſieht tote Dinge, wo es ſich um Menſchen und Werke handelt.

Im Gegenſatz hierzu müſſen wir den Maßſtab des Bedeutenden anlegen. Es kümmert uns die Literaturgröße ſo wenig wie der gerade auf den Index geſetzte Dichter. Wir ſuchen einfach nach führenden Geiſtern, die in ihren Werken die Ideale der modernen Poeſie verkörpert haben. Im höchſten Sinne ſind es Hebbel und Ibſen trotz oder gerade wegen ihrer ganz verſchiedenen Phyſiognomie. Es iſt kein Zufall, daß ſie Germanen, ſchroffe Individualiſten, Dramatiker ſind. Zugegeben, daß ihre ganz im romantiſchen Peſſimismus wurzelnde Weltanſchauung nicht mehr die unſere iſt, ſind ihre Werke doch ſo durchaus moderne, daß jüngere Dichter nur einen unendlich kleinen Ausſchnitt des Kreiſes widerſpiegeln. Ja Hebbel dürfte Ibſen in ſeiner noch unerſchöpften Bedeutung für die Fortentwicklung des

Dramas überdauern, weil er der Typus eines größeren und positiveren Menschen ist.

Der Mangel an *positivem* Gehalt, bildet aber die eigentliche Krankheit der modernen Dichtung; religiös ausgedrückt ihr fehlt der *Glaube*. Und dieser Mangel tritt deshalb so stark zu Tage, weil die moderne Dichtung künstlerisch nach völliger Objektivität des Dargestellten strebt. Es kann nur eine vornehmlich subjektive Dichtung sich den Luxus der Zerrissenheit, des Skeptizismus, der rein impressionistischen Wiedergabe eines Seelenvorgangs gestatten, eben weil im Hintergrunde die Persönlichkeit des Dichters dem Bilde Licht und Schatten giebt. Nicht so in der objektiven Poesie, im modernen Realismus.

Während ehedem, bis tief hinein in die Romantik, der Künstler seine Dichtung durchaus als Fiktion behandelt und damit die alte Tradition der Renaissance fortsetzt, verwirft die moderne Dichtung gemeinhin die rein phantasiemäßige Erfindung, die subjektive Beleuchtung des dargestellten Stoffes. Sie trägt ihre Lebenselemente in sich, in ihren Problemen, ihrer Handlung, ihren Menschen. Sie gleicht dem Homunculus, der der Hand des Schöpfers entweicht, da er sich als selbständiges Gebilde fühlt. Von ihrem Urheber losgelöst bildet diese Dichtung eine Welt für sich. Sie hat ihre eigene Farbe und Beleuchtung, eine eigene Sphäre des Empfindens, ein individuelles Denken. Und die einzige Kritik, die der Dichter an diesem selbständigen Organismus vornimmt, ist die Kritik, die seine Menschen gegenseitig an sich selber üben, indem sie sich durchdringen und ergänzen. Ja es geschieht bei diesem wachsenden Drang des Dichters nach Objektivität, daß seine Menschen ihm gleichsam über den Kopf wachsen und völlig Herren der Situation werden. Bei Dostojewski, den ich für den größten modernen Dichter ansehe, kommt die hier gekennzeichnete Tendenz am stärksten zum Ausdruck. Bei diesem genialen Barbaren, der alle Regeln der Ästhetik — Stil, Rundung, Geschlossenheit — zum Teufel jagt, finden wir Menschen, deren Seele von tausend Leidenschaften überfüllt ist, die zur Explosion drängen. Für diese Maßlosigkeit seelischen Empfindens, für diese elementaren Stürme des Liebens und Hassens gibt es in der Weltliteratur nur noch ein Beispiel: Shakespeare. Dostojewskis Menschen streben niemals nach einem bestimmten Ziele, das aus ihrem ethischen Empfinden entspringt. Sie sind so durchaus feminine Naturen, daß sie eine freudige Wollust darin verspüren, ihre Seelenschmerzen bis auf den letzten Tropfen

auszukosten, daß sie sich immer hineinwühlen in den entsetzlichen Abgrund der Verzweiflung, innerer Zersetzung, höhnischer Selbstanklagen, vor dem der tätige und erkennende Mensch mit Schaudern und Grauen zurückweicht. In dem Chaos dieser Dichtung wüten alle Tugenden und Laster blind durcheinander, ungestört und ungehemmt von sittlichen Normen und positiven Erkenntnissen. Nur hie und da taucht aus dem Taumel der Gefühle, aus der entsetzlichen Zerrissenheit, die uns bei aller Realität der Darstellung heimsucht wie ein schwerer Traum mit furchtbaren Visionen und gespenstischer Tragik, ein einsamer Stern auf, der Gedanke, daß die maßlos gequälte Menschheit erlöst werden kann durch die Liebe: „Wisset meine Lieben, daß jeder Einzelne unter uns unzweifelhaft für alle und alles auf Erden Schuld trägt, nicht nur wegen der allgemeinen Weltsünde, sondern jeder Einzelne persönlich für alle Leute und an jedem Menschen hier auf Erden.“ Und es bedürfe einer allumfassenden, unendlichen, nicht zu sättigenden Liebe um die Welt und die Menschheit zu befreien.

In dieser Dichtung hat das Seelische und mit ihm das Mystisch-Visionäre bereits ein solches Übergewicht über die materielle Welt errungen wie nur noch in der Poesie eines Poe, die ja aber von vornherein auf jedes Wirklichkeitsbild verzichtet.

Dostojewski stellt ein Extrem dar. Die Unendlichkeit der Welt wird durch das Grenzenlose der Seele dargestellt. In ihm fließen die beiden stärksten Richtungen der modernen Poesie zusammen: Die Romantik und der Naturalismus.

Im Naturalismus triumphiert die rohe Gegenständlichkeit eines Lebensausschnittes. Man sucht den Stoffkreis der Dichtung zu erweitern und hält sich viel zu Gute auf die Jungfräulichkeit der Sphären und Probleme. Man will nicht begreifen, daß ein Stoff gerade durch seine häufige Behandlung an innerer Reife zunimmt (Das Madonnenbild der Renaissance) und in jeder Epoche einer neuen Abwandlung fähig ist. Der Marmor, den die Antike verwandte, ist im höheren Sinne ein anderer denn der, aus dem sich durch Rodins Hand ein seelisch durchflutetes Menschenbild löst. Hingegen die Romantik als diejenige Form, in der heute der gegensätzliche Idealismus zumeist auftritt, die stumpfe Nacktheit der Abschilderung verlacht und die Welt als ein Traumbild ansieht, das der Dichter intensiver zu träumen vermag als jeder andere Sterbliche. Als ein Theater, in dem wir, Schauspieler und Zuschauer zugleich Komödien des Lebens aufführen.

Die moderne österreichische Poesie und die ihr vielfach wesensverwandte Poesie eines Maeterlinck und D'Annunzio, als welche bei uns durch den ästhetischen Formalismus der Stefan George-Jünger vertreten wird, bilden die stärksten Ausläufer dieser Romantik. Ihr klarster und am meisten bestechender Prophet ist der ganz in der Anschauungssphäre der französischen Decadence befangene, äußerst eklektische Engländer Oskar Wilde, der ein charakteristisches Programm des modernen Ästhetentums entworfen hat.*)

Man darf sich nun nicht durch den Hohn, mit der diese 'Seelenkunst' auf den Naturalismus herabsieht, beirren lassen. Die ist grade

---

*) „Die einzigen wirklich schönen Dinge sind die Dinge, die uns nichts angehen. Solange uns ein Ding nützlich oder notwendig erscheint oder uns mit Schmerz oder Freude, Liebe oder Haß erfüllt, oder einen wesentlichen Bestandteil unserer nächsten Umgebung bildet, liegt es außerhalb des eigentlichen Kunstgebietes. Die Gegenstände der Kunst müssen uns mehr oder weniger gleichgültig sein. . . . Die Kunst stellt nur sich selbst dar. Sie führt ein abgeschlossenes, unabhängiges Leben, gerade wie das Denken, und entwickelt sich rein organisch. Sie ist nicht notwendig naturalistisch in einem naturalistischen Zeitalter, nicht notwendig geistig in einem religiösen. Weit entfernt, ein Kind der Zeit zu sein, befindet sie sich gewöhnlich in scharfem Gegensatz zu ihr. . . . Niemals aber gibt sie ein Abbild der Zeit. . . .

Die zweite Lehre ist diese. Alle schlechte Kunst entsteht da, wo man zu dem Leben und zu der Natur zurückkehrt und diese als die höchsten Güter hingestellt. . . . Sobald die Kunst das Ausdrucksmittel ihrer Phantasie aufgibt, giebt sie alles auf. Der Naturalismus als Methode künstlerischen Sehens ist vollkommen verfehlt, und was jeder Künstler von allen Dingen vermeiden sollte, ist Modernität des Gegenstandes. Für uns, die wir im neunzehnten Jahrhundert leben, läßt sich jedes Jahrhundert künstlerisch verwenden, nur das unsere nicht. Außerdem wird immer nur das Moderne altmodisch. Zola gibt sich daran, ein Bild des zweiten Kaiserreichs zu zeichnen. Wen interessiert heutzutage das zweite Kaiserreich? Es ist aus der Mode. Das Leben läuft dem Naturalismus davon, aber die Dichtung läuft schneller noch als das Leben.

Die dritte Lehre ist, daß das Leben die Kunst weit mehr nachahmt als die Kunst das Leben. Das liegt nicht nur an dem Instinkt der Nachahmung, den das Leben besitzt, sondern auch daran, daß das bewußte Leben immer bestrebt ist, sich mitzuteilen, und daß die Kunst ihm schöne Formen bietet, durch die die Betätigung dieses Strebens ermöglicht wird. . . . Hieraus folgt auch, daß auch die Natur die Kunst nachahmt. Die einzigen wirksamen Motive, die sie uns bietet, sind solche, die wir schon aus der Poesie und der Malerei kennen. Das ist das Geheimnis der Reize der Natur und die Erklärung ihrer Schwächen.

Die letzte und wichtigste Offenbarung ist die, daß das Lügen, die schöne Unwahrheit sagen, das eigentliche Ziel der Kunst ist. . . ." („Fingerzeige" von Oskar Wilde).

ſo einſeitig, ſo ganz geeignet, das Weltbild verkehrt aufzufangen wie der Naturalismus und ſeine Ausläufer. Stil ohne Inhalt und Inhalt ohne Stil ſind gleich verwerflich und vor allem auch gleich vergänglich.

So viel iſt gewiß, daß weder im Stoff, noch in den Problemen, noch endlich in der techniſchen Ausführung etwas für die moderne Dichtung Entſcheidendes liegt. Seit Homers Zeiten hat die wahre Dichtung noch keine neuen Stoffe entdeckt und ihre Probleme haben nur durch den Wandel ſittlicher Anſchauung eine neue Auffaſſung erfahren. Nicht zuletzt aber dadurch, daß man ſie aus einer allgemeinen Sphäre in eine durchaus individuelle Beleuchtung zog.

Die Dichtung unſerer Tage paßt ſich dem wachſenden Individualitätstriebe des modernen Menſchen an. Sie wird ebenſo individuell wie ſie objektiv wird. In beiden Momenten liegt ein Zurücktreten des Künſtlers hinter ſeiner Dichtung.

In dem energiſchen Hervortreten dieſer Kriterien liegt aber zugleich die Unmöglichkeit beſchloſſen etwas Gemeinſames über die moderne Dichtung auszuſagen, das ſich auf mehr als auf äußerliche Dinge bezöge. Hat ſich die Dichtung vom Dichter unabhängig gemacht, ſo ſind ihr offenbar tauſend neue Wege erſchloſſen, die für die frühere Kunſt gar nicht exiſtierten. Weſentlich erſcheint noch, daß der moderne Dichter eine unendlich größere Aufnahmefähigkeit des Leſers verlangt, uns abſichtlich nichts Vollendetes bietet, ſondern dem aufnehmenden Geiſte die letzte Ausarbeitung ſeines Werkes überläßt. Goethe in ſeinen Romanen und in noch weit höherem Grade Schiller in ſeinen Dramen, macht die Reflexionen, die ſich uns bei der Lektüre und dem Anhören einer Dichtung aufdrängen, gewöhnlich ſelbſt. Der Künſtler iſt hier Poet und Leſer zugleich.

Dieſer dichteriſche Typus betrachtet die Erzählung als ein fremdes Objekt, neben dem er, der Dichter, gleichfalls exiſtiert, ſo daß wir es in der Dichtung mit dem Künſtler und mit ſeinem Kunſtwerk zugleich zu tun haben. Somit beſteht ſeine Technik darin, abwechſelnd die Dichtung als ſelbſtändiges Gebilde erſcheinen zu laſſen oder ſie zu reſumieren und Reflexionen über Menſchen und Zuſtände anzuſtellen. Im Roman tritt dieſe ältere Kunſtweiſe im Gegenſatz zur heutigen am deutlichſten hervor. So beginnt etwa das dritte Kapitel des 'Wilhelm Meiſter' ſehr charakteriſtiſch: „Wenn die erſte Liebe, wie ich allgemein behaupten höre, das Schönſte iſt, was ein Herz früher oder ſpäter empfinden kann, ſo müſſen wir unſern Helden dreifach glücklich preiſen,

daß ihm gegönnt ward, die Summe dieſer einzigen Augenblicke in ihrem ganzen Umfange zu genießen. Nur wenig Menſchen werden ſo vorzüglich begünſtigt, indes die meiſten von ihren früheren Empfindungen nur durch eine harte Schule geführt werden, in welcher ſie nach einem kümmerlichen Genuß gezwungen ſind, ihren beſten Wünſchen entſagen und das, was ihnen als höchſte Glückſeligkeit vorſchwebte, für immer entbehren zu lernen."

Und nun folgt ein objektives Reſumé der Entwicklungen, die in des Helden liebender Seele vorgegangen ſind.

Eine Technik die für Goethe und ſeine Zeit, die er im Roman mehr erfüllt als überwunden hat, durchaus charakteriſtiſch iſt, und ſeit Kleiſt etwa einer ungleich eindringlicheren, fließenden Darſtellung, in der ſolche Reflexionen nur höchſtens den dargeſtellten Perſonen ſelbſt geſtattet ſind, Raum gemacht hat. Und man bemerke wie ſich jetzt der Stil der Darſtellung immer intimer der Eigenart des Vorwurfs anpaßt, wie auch im Roman und der Novelle der Satz und das Wort charakteriſtiſch werden für den Sprecher! Der moderne Dichter unternimmt es, uns derart in den Bann ſeiner vorgeſtellten Welt zu zwingen, daß wir ſeine Dichtung erleben, innerlich eins werden mit dem Denken und Fühlen ſeiner Menſchen. Wir ſind die Dichter.

Es wird uns alſo eine ähnliche Aufgabe geſtellt, wie ſie dem Schauſpieler aus der Darſtellung eines Charakters erwächſt. Das Gedicht entſteht erſt, indem wir es leſen. Man begreift nun den Zug raffinierten Primitivismus, der vielfach durch die moderne Dichtung geht, aus dem Gefühl des Künſtlers heraus, daß alle äußerliche Vollendung, jede völlige Abgeſchloſſenheit eine Vergewaltigung des Seeliſchen bedeutet. Wie wir etwa einer vollkommenen Schönheit ziemlich intereſſelos gegenüberſtehen, und es keineswegs die ſchönſten Frauen ſind, die die größten Leidenſchaften entfacht haben. Das moderne Kunſtwerk exiſtiert nicht rein in ſich wie es die Doktrin des l'art pour l'art befiehlt, vielmehr öffnen ſeine Poren ſich an tauſend Stellen dem Leben, das es verſinnbildlicht, und durch dieſe Lücken dringen wir ein in den Tempel, deſſen Wunderbau unſere Vorfahren nur mit Staunen betrachten durften. Uns erfüllt nicht mehr eine ſchwärmeriſche Verehrung, ſondern eine anteilvolle Liebe, der die Schwächen einer Dichtung ganz ſo notwendig ſind wie ihre Vorzüge.

Natürlich kann der Dichter in dem Beſtreben entwicklungsfähige Keime ſtatt reifſter Blüten zu geben, zu weit gehen. Etwa, wenn Arno Holz in ſeinem 'Phantaſus' nur die rohen Elemente bietet,

aus denen ſich in der Seele eines Dichters ein Gedicht zu formen pflegt. In dieſem Primitivismus liegt eine Beſcheidenheit, die an den künſtleriſchen Beruf des Dichters zweifeln läßt. Es iſt eine Dichtung 'nur für Dichter', und ſofern ſie künſtleriſch ſelbſtändig ſind, für ſie am wenigſten. Aber liegt nicht in der maßloſen Übertreibung eines an ſich richtigen Prinzips, in der kraſſen Verwirklichung literariſcher Doktrinen das tiefſte Unglück der modernen Dichtung überhaupt? Sie iſt naturaliſtiſch dem Naturalismus zu Liebe, ſie quält ſich mit erkünſtelten Symbolen, ſie ſpiegelt nichtsſagende impreſſioniſtiſche Momentbilder wieder, weil es die entſprechende Kunſtlehre befiehlt, nicht aber aus dem Temperament des Dichters heraus, aus der Fülle und Totalität einer Geſamtanſchauung, die aus einer ganzen Perſönlichkeit hervorgeht.

* * *

Die moderne Literatur bietet ein ſo viel geſtaltiges Bild, daß es faſt unmöglich erſcheint ſie in ihrer Geſamtheit zu überſchauen und darzuſtellen.

Uns erſcheint als das Weſentliche unter Heranziehung charakteriſtiſcher Dichtungen, die fruchtbare Perſpektiven eröffnen, den gegenwärtigen Geiſt der Literatur zu erfaſſen, nicht nur ihren Intellekt, zugleich ihren Willen und ihre Gefühlsanlage; die ihr eigentümliche Stärke, die in einer wachſenden Selbſtändigkeit beruht, in der ſtärkeren Bewertung der Lebenskräfte, in der Verleugnung literariſcher Traditionen, die ſich auf ein Leben beziehen, das nicht mehr das unſere iſt.

Auszuſcheiden iſt vor allen Dingen die Tagesliteratur, die für den modernen Geiſt nicht mehr charakteriſtiſch iſt als die in ſtändigem Wechſel befindliche Mode. In ihr iſt der Dichter Sklave des Publikums und der Zeitumſtände, denen er ſich willig anpaßt um mit Erfolgen belohnt zu werden. Dieſe Tageslitteratur verhält ſich zur wahren Dichtung wie das ausſchließlich im Gegenwartsleben exiſtierende Weib zu dem ideal veranlagten Manne, der alles Gegenwärtige nur im Hinblick auf die in ihm liegenden Zukunftsträume bewertet.

Das Reich der Tagesliteratur iſt unendlich viel größer als man gemeinhin glaubt. Sie umfaßt keineswegs nur das Werk jener gewerbsmäßigen Schriftſteller, die eine unendlich ſteigende Nachfrage mit einem rieſigen Angebot erwidern und trotz aller phyſiſchen Anſtrengung außer ſtande ſind, den Hunger des leſenden und ſchauenden

Publikums zu befriedigen. Eben hierher gehören auch Männer und Frauen, an deren starker und dichterischer Begabung gar nicht zu zweifeln ist, wie etwa Ompteda, Holländer, Gabriele Reuter oder Klara Viebig, wie Gustav Falke, wie Halbe und Hartleben oder Max Dreyer; auch einen D'Annunzio und Gorki, wage ich in diesem höchsten Sinne, der nicht daran denkt das Werk des Dichters, das ganz der Zeit gehört, zu verachten, der Tagesliteratur beizuzählen. Diesen Dichtungen gemeinsam ist der Mangel an Zukunftsgeist. Sie werfen keinen Schatten. Sie repräsentieren so wenig die wachsende Entwicklung einer Persönlichkeit, für die jedes Werk ein Gebären bedeutet, daß im Gegenteil jede neue Dichtung nur eine Variation ihres erfolgreichen Erstlingswerks bedeutet. Diese Literatur ist dem Journalismus nah verwandt und nicht zufällig mit ihm oft durch Personalunion verbunden. Ihr Wesen besteht in der Aktualität, hingegen der Dichter formt, was ihn, nicht was die Welt beschäftigt. Ihre Stoffe sind immer zeitgemäß, hingegen der Dichter jedesmal den materiellen Zeitfragen entflieht, weil sie die Reinheit seines Bildes zu verwischen drohen. In diesem Sinne gehörte Gutzkow, heute so gut wie vergessen, der Tagesliteratur an. Hingegen wurde Heine, trotzdem er materialistisch angesehen sich in Vers und Poesie ausschließlich den Tagesfragen ergab, der Ahnherr der modernen Lyrik und des modernen Feuilletons. Darf endlich Hebbel für das moderne Drama, dessen Grundprobleme er erstmalig erkannte, dieselbe Führerrolle beanspruchen wie etwa Manet für die moderne Freilichtmalerei.

So angesehen nimmt es kein Wunder, wenn in der Tagesliteratur heute die Frauen mit teilweise ausgezeichneten, den männlichen durchaus ebenbürtigen Leistungen an der Spitze stehen. Versagt bleibt ihnen nur das Drama, eine durchaus männliche Dichtungsart, die eine Totalität künstlerischen Weltanschauens voraussetzt, die dem Weibe nun einmal nicht gegeben ist. Hingegen das Theaterstück, aller echten Problematik ledig, von der modernen Frauendichtung voraussichtlich noch viel zu erwarten und zu befürchten hat.

Natürlich ist es unendlich schwer zwischen Dichtung und Tagesliteratur die Grenzen richtig abzustecken. Literarhistorisch darf man sagen, daß ein Werk zur Dichtung gehört, sofern es zehn Jahre hindurch eine bleibende Wirkung auf ein gebildetes Publikum ausübt. Wo es sich um Werke der unmittelbaren Gegenwart handelt, sind wir natürlich auf andere Kriterien angewiesen. Zuerst auf die absolute Verständnislosigkeit, der jeder wahrhaft moderne Autor begegnet, und not-

wendigerweise begegnet, da er kraft seiner Persönlichkeit den Kreis der bisherigen Kunst um ein neues Moment bereichert. Und da es sich um seelische Dinge handelt, die sich nicht sofort der skeptischen Menge ad oculos demonstrieren lassen, so besteht der eigentliche Triumph jedes modernen Künstlers in dem Gelächter, das er bei den Vielen erregt, denen er selbst erst mit seiner Kunst das Organ des Verstehens mitteilt. Ibsen ist ein klassisches Beispiel für den erfreulichen Haß, den ein Eigner im Publikum und der fraternisierenden Kritik hervorrufen muß. Damals las man in Berlin anläßlich der 'Wildente' (1887): „Der ganze Schmutz obskurer französischer Bühnenwerke verdiente fast die Bezeichnung reines Wasser, verglichen mit der 'Wildente'. . . Ganz abgesehen von der Technik, die ihm gänzlich fehlt, ist in keinem Stück Ibsens auch nur der Versuch gemacht, eine Frage in klarer und faßlicher Weise aufzustellen oder die Lösung irgend eines Problems zu finden." In geringerem Umfange haben sich bei Hauptmann, oder Dehmel ähnliche 'Empfangsszenen' abgespielt; seit Nordaus Vorgang beliebt man solche Dichter, die nach einer Erweiterung des Darstellbaren streben, als 'verrückt' zu bezeichnen. Den letzten derartigen Beweis für die tatsächliche Begabung eines modernen Dichters hat die Verspottung Alfred Momberts erbracht, der, wie wir sehen werden, die Lyrik um ganz neue, bislang ungehörte Töne bereichert. Klassisch ist ja in dieser Hinsicht die berüchtigte Kritik die ein so angesehener Schriftsteller wie Karl Philipp Moritz beim Erscheinen von 'Kabale und Liebe' in der Vossischen Zeitung, vom 21. July 1784, verbrochen hat: „Wieder einmal ein Produkt, was unseren Zeiten Schande macht! Mit welcher Stirne kann ein Mensch auch solchen Unsinn schreiben und drucken lassen, und wie muß es in dessen Kopf und Herz aussehen, der solche Geburten seines Geistes mit Wohlgefallen betrachten kann! — doch wir wollen nicht deklamieren. Wer 167 Seiten voll ekelhafter Wiederholungen, gotteslästerlicher Ausdrücke, wo ein Geck um ein dummes affektiertes Mädchen mit der Vorsicht rechtet, und voll krassen pöbelhaften Witzes oder unverständlichen Gallimathias, durchlesen kann und mag — der prüfe selbst. So schreiben heißt Geschmack und gesunde Kritik mit Füßen treten."

* * *

Die Tageslitteratur spricht sehr deutlich aus, was wir instinktiv als Kennzeichen der gegenwärtigen Kultur empfinden: die Vorherrschaft weiblicher Interessen, weiblichen Denkens und Fühlens. Nicht nur

in der Produktion hat das Weib den Vorrang, es beherrſcht auch gleichſam den geiſtigen Konſum. Es läßt diejenigen Stoffe und Probleme in den Vordergrund treten, die an ſein ſpezifiſches Empfinden appelieren. Es iſt ſattſam bekannt, daß das Weib als Literaturvermittlerin eine außerordentliche Rolle ſpielt, beſtimmt es doch faſt ausſchließlich die literariſche Berühmtheit eines Dichters, der das Weib mit ſeiner Kunſt verführt oder beleidigt. Dichtungen von ſpezifiſch männlichen Charakter brauchen eine unendlich längere Zeit um durchzudringen wie das Beiſpiel Kleiſts, Grabbes, Hebbels beweiſt, und eine extreme Männlichkeit kann die lebendige Wirkung des Dichters dauernd verhindern: Immermann.

Andrerſeits ſteht die Tagesliteratur in einem ſtarken Abhängigkeitsverhältnis von der Dichtung. Von ihr nämlich entlehnt ſie die Probleme, die der Dichter entdeckt oder richtiger geſagt in neuer Auffaſſung zeigt, da ja der Kreis der künſtleriſchen Grundprobleme ziemlich begrenzt iſt. Erſcheint beim Dichter der Konflikt in ſeiner ganzen Grellheit und Schärfe, die ſchon allein ſein Drang nach dem Klaren und Weſentlichen erfordert, ſo weiß die Tagesliteratur den herben Trank durch einen milden Aufguß bekömmlicher zu machen, indem ſie die notwendige Tragik der Dichtung umbiegt in einen gefälligeren Ausklang und mit dieſem Kompromiß ein Publikum gewinnt, dem im Original „der Schluß nicht gefällt.“ Man vergleiche einmal Sudermanns bürgerliche Dramen mit Ibſens unerbittlichen Dichtungen, in denen die Menſchen Gericht halten über ihr eigenes Schickſal, und man wird den ganzen Unterſchied zwiſchen Dichtung und Tagesliteratur begreifen, iſt doch grade Sudermann der charakteriſtiſche Typus eines Poeten, der abwechſelnd in den beiden Lagern geſtanden hat, um, wie es jetzt den Anſchein hat, endgültig der Dichtung Valet zu ſagen und zur Dichterei überzugehen.

Gleichviel! der große kulturelle Wert der Tageslitteratur, die die Kritik gemeinhin viel zu ſehr von oben herab behandelt — wir ſind ſchließlich auch nicht alle Leſſings — beſteht darin, daß ſie den geiſtigen Boden empfänglich macht für die Reception des großen Dichtergenius. So hat man Schiller erſt verſtanden, nachdem man ſich an die Kompromißkunſt Ifflands gewöhnt hatte, ſo iſt grade durch die moderne Tagesdramatik, die ſtark in den Bahnen jenes Ibſen wandelt, der die ‘Stützen der Geſellſchaft’ oder die ‘Geſpenſter’ ſchrieb, die Überwindung der großen ſittlichen Entrüſtung, die das brave Bürgertum anfangs erfüllte, möglich geworden. Erſt durch die

Imitationen erwacht der Sinn für das Echte, so paradox dies klingen mag.

Dichtung und Tagesliteratur besitzen demnach gemeinsame Stoffe und Probleme, nur daß ein und dieselbe Materie dort durch den dichterischen Genius geläutert und in seiner Wesenheit dargestellt wird, während ihr hier ein sehr sichtbarer Erdenrest zu tragen bleibt. Gibt es aber überhaupt moderne Stoffe und Probleme? So weit der Dichter es als seine Aufgabe betrachtet in den zu fälligen Zuständen unserer Existenz das ewig Menschliche aufzudecken, wie es unter den modernen Dichtern Goethe am stärksten getan hat, wird gewiß auch der Dichter unserer Zeit zu der Erkenntnis gelangen, daß schlechthin jeder künstlerische Vorwurf schon einmal gedacht und ausgeführt ist und daß er gleichzeitig niemals vordem in dieser individuellen Gestaltung konzipiert worden ist.

Der Immoralismus unserer Zeit, wirksam vorbereitet durch die Aufklärungsepoche, vertieft durch die großartige Entwicklung der Persönlichkeit in der Romantik, entkleidet uralte Probleme, die sich aus den egoistischen und altruistischen Bedürfnissen des Menschen entwickeln ihrer typischen Bedeutung und gelangt zu ihrer energischen Individualisierung, ja letzlich zu der Erkenntnis, daß es überhaupt nur individuelle Konflikte gibt, in die ein so und so gearteter Mensch unter der Wucht bestimmter Umstände geraten muß. Die Tagesliteratur zeigt freilich immer wieder eine reaktionäre Wendung ins Typische, weil sie nicht über das starke Persönlichkeitsgefühl des bedeutenden Künstlers gebietet.

Selbstverständlich hat der moderne Dichter die Tendenz zeitgemäße Probleme zu bevorzugen, also solche, die für das Werden und Sein des heutigen Menschen in erster Reihe wesentlich sind, die ihm am Herzen liegen. Im Vordergrund steht nun das Problem der Weltanschauung, das richtig angeschaut identisch ist mit der Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit, sodann das erotische Problem, das Verhältnis zwischen Mann und Weib im Lichte einer neuen Sittlichkeit, die auf einer vergeistigten Sinnlichkeit beruht. Im 'Faust' und im 'Don Juan' vermählen sich beide Probleme, die naturgemäß in einem nahen Verwandschaftsverhältnis stehen, und wir werden sehen wie der größte moderne Dramatiker Ibsen, gleichfalls beide Probleme zusammenfaßt und die hauptsächlichste Tragik des Lebens in der Unversöhnlichkeit der sinnlichen Triebe und geistigen Ideale begründet.

Das erotiſche Problem ſpielt in der modernen Kultur eine unendlich größere Rolle als jemals vordem. Man denke nur wie ſpieleriſch es in der ganzen Rokokozeit bis tief hinein in die Goetheepoche auftritt, wie hier die Liebe nicht entfernt als ſittliche Kraft, vielmehr nur als tragikomiſcher Anlaß zu ſentimentalen Herzensergießungen und galanten Schäfereien aufgefaßt wird. Es bedarf der zerſetzenden Ironie eines Heine, der in ſeinen Anfängen durchaus noch in dieſer verſtaubten Welt geſchminkter Gefühle wurzelt, um dieſe Verlogenheit durch ein menſchlich reines Empfinden abzulöſen:

Ich zweifle auch, ob ſie empfindet,
Die Nachtigall, das was ſie ſingt;
Sie übertreibt und ſchluchzt und trillert
Nur aus Routine, wie mich dünkt.

Doch ganz abgeſehen von einer zeitlichen Verirrung, die aus der vermeintlichen Neugeburt des Minneſangs hervorging, wird die Liebe nicht mehr wie zu Shakeſpeares Zeit, und durchgängig in der Renaiſſance, rein als elementarer Affekt, als unwiderſtehliche Leidenſchaft behandelt. Die moderne Dichtung betont die ſittliche Bedeutung des Sinnentriebs. Sie ſieht in der Liebe die ſtärkſte Verbindung zwiſchen Menſch und Welt. Sie ahnt, daß hier für Mann und Weib trotz ihres fundamentalen Gegenſatzes die einzige Möglichkeit beſteht, jene andere Hälfte der Welt für ſich zu erobern, die ſie wie es Platos 'Gaſtmahl' ſo tiefſinnig darſtellt, von Haus aus nicht beſitzen. Wenn der Charakter des Mannes in der ſtändigen Erneuerung ſeines Weſens beſteht, wenn hier der ganze Menſch eine Wiedergeburt durch diejenige Liebe erlebt, die ſeinem augenblicklichen Weſenszuſtand entſpricht (ſo daß ein im tiefſten Grunde ſittlicher Don-Juan vielleicht den vollendeten Typus des Mannes darſtellt), vollzieht ſich die Entwicklung des Weibes durchaus in den Grenzen ihrer urſprünglichen Veranlagung, die ſie ausbilden, nicht aber überwinden kann. Sie wird alſo ohne den Genuß des Liebesglücks ſich ihrer eigentlichen Perſönlichkeit nie bewußt werden, hingegen der Mann den natürlichen Gipfel ſeines Daſeins nicht erreicht, vielmehr bei unteren Stufen ſtehen bleibt. Somit hat die Liebe für den Mann eine mehr ideale, für das Weib eine mehr reale Bedeutung, ſo gern dieſe Dinge auch grade entgegenſetzt dargeſtellt werden.

Es iſt im Sinne der modernen Moral natürlich völlig gleichgültig, ob dieſe Liebe im äußeren Verſtande glücklich verläuft oder

nicht. Ob das Weib dem Mann, der sie besitzt, in die Ehe folgt, mit ihm Kinder zeugt und alle Stadien eines bürgerlich-moralischen Familienlebens durchmacht.

Das ist das Grundthema der sogenannten 'freien Liebe', die in der Erkenntnis wurzelt, daß eine Ehe ohne Liebe unsittlich ist, die Liebe ohne Ehe dagegen sittlich sein kann. So betrachtet gibt es natürlich keine 'gefallene Frauen', so lange es sich um wirkliche Liebe handelt, die als sittliches Urgefühl des Menschen mit der sozialen Einrichtung der Ehe nichts gemein hat. Für den Denkenden ist es ersichtlich, daß in dieser Auffassung Liebe und Ehe ein tieferes moralisches Fundament gewinnen.

So angesehen muß aber das erotische Problem durchaus in seiner eigensten Sphäre dargestellt werden. Die Konflikte ergeben sich nicht mehr aus dem Widerstande, den Menschen und Verhältnisse den Liebenden entgegensetzen, derb gesagt aus der Unmöglichkeit, daß der Hans die Grete heimführt, sie liegen vielmehr grade in der Vereinigung beider Menschen, im Kampfe um die Erhaltung der gefährdeten Persönlichkeit „In der Komödie' heißt es in den 'Wahlverwandschaften', dem ersten modernen Ehedrama, „sehen wir eine Heirat als das letzte Ziel eines durch die Hindernisse mehrerer Akte verschobenen Wunsches, und im Augenblick, da es erreicht ist, fällt der Vorhang, und die momentane Befriedigung klingt bei uns nach. In der Welt ist es anders; da wird hinten immer fortgespielt. . ." Der moderne Realismus findet seine Konflikte grade in denjenigen Verhältnissen, die anscheinend eine Überwindung aller Widerstände bedeuten. Er geht von der Erfahrung aus, daß Haß und Feindschaft niemals so tiefe Wunden schlagen können als die Liebe, daß jeder höhere sittliche Zustand, der feste Beziehungen zwischen den Menschen knüpft eine eingeborene Tragik in sich birgt und es Aufgabe des Dichters ist, dieses Tragische aufzuspüren und darzustellen.

Goethe hält in seinem Ehebruchsroman an der Unlöslichkeit der Ehe fest, im scharfen Gegensatz zu den Romantikern und Jüngstdeutschen, die aus Friedrich Schlegels Munde hatten verkünden lassen, daß „fast alle Ehen nur Ehen an der linken Hand" seien, „oder vielmehr provisorische Versuche und entfernte Annäherungen zu einer wirklichen Ehe, deren eigentliches Wesen darin besteht, daß mehrere Personen nur Eine werden sollten." Und meint er fernerhin: „Es läßt sich nicht absehen, was man gegen eine Ehe à quatre Gründliches einwenden könnte."

Wodurch tritt nun das erotiſche Problem plötzlich in ganz neuer individualiſtiſch-realer Beleuchtung auf, nachdem es Jahrhunderte hindurch von Petrarca bis zu Schiller in idealiſtiſch-typiſcher Auffaſſung behandelt wurde? Schuld daran iſt das 'neue Weib', und es iſt nur die Frage ob es ſeine Entſtehung dem ob ſeiner Sklaverei empörten Gefühl der Frau verdankt, wie es die Emanzipation Wort haben will, oder vielmehr der Sehnſucht des Mannes nach einer ebenbürtigen Gefährtin des Lebens.

Im Manne bildet ſich ein neues Ideal des Weibes, und der vorſchauende Dichter wird zum Propheten dieſes Ideals. Den Mann verlangt es nach einer Lebensgefährtin, die an ſeinen ſeeliſchen und geiſtigen Kämpfen teilnehme, ihn aus erdrückender Einſamkeit befreie. Er überträgt kraft ſeiner Liebe, deren Idealität wir bereits betonten, auf das Weib die Feinheit des eigenen Seelenlebens und reinigt das Bild zugleich von den Schlacken, die jedem Charakter natürlich anhaften. Das erſcheint paradox und für den materialiſtiſch denkenden, der ſich nur auf die wirklichen Fälle ſeiner Umwelt beſinnt, um von ihnen zu abſtrahieren, gänzlich unwahr. Aber wie konnten Hebbel und Ibſen eine Judith, eine Mariamne, eine Nora ſchildern, wenn ihr Bild nicht in ihnen lebte! In allen dieſen Dramen beſteht die Tragödie des Weibes in dem plötzlich aufſchnellenden Gefühl, daß der Mann ohne jedes ſeeliſche Verſtändnis nur körperlich von ihr Beſitz ergriffen hat. Natürlich konnte die Empörung des Weibes nur dadurch begreiflich gemacht werden, daß man ihm einen im Grunde brutalen, menſchlich minderwertigen Gatten gegenüberſtellte. Nur die tragiſche Erkenntnis, daß das Fundament der Ehe erſchüttert ſei, konnte das intenſive Perſönlichkeitsgefühl dieſer Frauen hervorrufen.

In ſeiner 'Maria Magdalene', dem erſten bürgerlich-modernen Drama, das ich im Gegenſatz zur herkömmlichen Meinung für durchaus mißlungen halte*), knüpft Hebbel das erotiſche Problem noch an die Verhinderung der Ehe und gelangt dadurch nur zu einer äußerlichen Tragik. Anders 'Herodes und Mariamne', wo er alte Fäden der 'Judith' wieder aufnimmt. Hebbels Helden gehen an

*) Dieſes Urteil bedarf einer kurzen Begründung: Hebbel leitet die Logik nur aus den Charakteren ab, die er durch eine erkünſtelte Handlung voll äußerlicher Zufälle und Mißverſtändniſſe hindurchführt, die mit der ſeeliſchen Entwicklung der Perſonen nichts zu tun hat. Wer zwingt Klara ſich Leonhard hinzugeben? Warum muß die Frau des Juweliers verrückt ſein? ꝛc. ꝛc. Schließlich hängt alles von der fehlenden Mitgift Klaras ab.

einem Übermenſchentum, das der ſeeliſchen Feinheit entbehrt zu Grunde, an einer Verachtung der Umwelt, die ſich im Weibe ſymboliſiert. Mariamne fühlt ihre Seele geſchändet durch das eiferſüchtige Mißtrauen des Gatten, der ſie in ſeiner Abweſenheit unters Schwert ſtellt. Sie hofft vergebens auf das 'Wunderbare', das im grenzenloſen Vertrauen des Gatten beſteht, und wirft ihr Leben freiwillig fort:

„Nun frag' dich, was ich fühlte,
Als er zum zweitenmal, denn einmal hatte
Ich 's ihm verzieh'n, mich unter's Schwert geſtellt,
Als ich ſagen mußte: eher gleicht
Dein Schatten dir, als das verzerrte Bild,
Das er im tiefſten Innern von dir trägt!
Das hielt ich nicht mehr aus, und konnt' ich's denn?
Ich griff zu meinem Dolch, und, abgehalten
Vom raſch verſuchten Selbſtmord, ſchwur ich ihm:
Du willſt im Tode meinen Henker machen?
Du ſollſt mein Henker werden, doch im Leben!
Du ſollſt das Weib, das Du erblickteſt töten
Und erſt im Tod mich ſehen, wie ich bin!"

So täuſcht Mariamne den Gatten indem ſie ſeinen Tod durch ein ſcheinbares Freudenfeſt feiert und den Heimkehrenden zwingt an ihre Untreue zu glauben. Grenzenlos betrogen legt ſie die Rache in die Hand des Mannes, dem ſie das Geheimnis hinterläßt.

In der 'Nora' dasſelbe Erwachen des Weibes zur bitterer Enttäuſchung, die gleiche Erkenntnis, daß des Gatten Liebe eitel Verliebtheit und Sinnenluſt ſei. Helmers Schuld beſteht letztlich darin, daß er ſeiner Frau vergiebt, denn die Liebe weiß nichts von Fehl und Verzeihung, nur von reſtloſer innerer Zuſammengehörigkeit; und ebenſo liegt Noras Unſchuld in dem Gefühl dieſer allerhaltenden Liebe, die höher gilt als das Geſetz.

Hebbels großartiges Drama gibt die Tragik des Problems reiner und tiefer wieder als Ibſen, gibt ſie ganz auf ſeinen eigentlichen Gehalt bezogen. Vor allen Dingen wort- und tendenzloſer. Für uns liegt nämlich das Unkünſtleriſche der 'Nora' in dem, was ihren Erfolg ausmachte, in der Abrechnung mit dem Manne. Ihre große ſittliche Überlegenheit muß ſich unmittelbar aus Charakter und Situation ergeben, nicht aus Abrechnung und Anklage. Sehr charakteriſtiſch für das echte und weibliche Empfindeu iſt der anläßlich der 'Nora' gehörte Ausſpruch: So handelt keine Gattin und Mutter. Das iſt philiſtrös, trifft aber ſachlich durchaus das Richtige, denn

ein Weib, deſſen Mann nicht grade ein Schurke iſt, vielmehr wie Helmer der typiſche Ehemann, verläßt nicht um eines Ideals willen die ſüße Gemächlichkeit des Daſeins. Den Dichter geht das natürlich nichts an. Er ſchildert ein Weib-Ideal nach ſeiner inneren Vorſtellung. Iſt es ſeine Schuld, wenn man aus dieſer durchaus individuellen Beleuchtung des Eheproblems den Schluß zog, daß der Mann unfähig ſei das Weib zu begreifen?

Maeterlinck's 'Monna Vanna' iſt hier an dritter Stelle zu nennen. Auch hier beruht die Tragik in dem Schauder weiblicher Erkenntnis, daß der Gatte ſie nur phyſiſch beſeſſen hat. In dem blitzartigen Verſinken einer Welt von Hoffnung und Liebe, die an das innigſte Vertrauen des Mannes zu ſeinem Weibe gebunden iſt. Dieſes Drama iſt groß in ſeiner Anlage und klein in der Ausführung. Als ob ein Dichter wie Maeterlinck es konzipiert und dem Schwätzer D'Annunzio die Ausgeſtaltung überlaſſen hätte. Den Fortſchritt über Ibſen hinaus ſehe ich darin, daß hier hinter der verſinkenden Welt enttäuſchter Liebe eine neue und reichere Welt liebenden Begehrens und Erfüllens aufſteigt, daß Guido, der Gatte Monna Vannas, ein wahrhaft edler Mann iſt, dem nur das Letzte und Höchſte fehlt: die bedingungsloſe Liebe, die das Weib in ſeinem Vollwert begreift.

Bis auf pſychologiſche Details und gewiſſe zwingende Situationen iſt ſonſt freilich ſo ziemlich alles unwahr und unmöglich in dieſer 'Monna Vanna'. Unmöglich der Vater, der mit aller ſeiner abgründlichen Weltweisheit als Fürſprecher des Mantelgangs eine unſagbare Schamloſigkeit begeht, denn ſeine Begründung, daß die Rettung auch nur eines Menſchenlebens alles entſchuldige, iſt natürlich nur Sophiſterei. Unmöglich die Heldin, ſofern ſie nicht den Edelmut Prinzivallis oder beſſer den Gang des Stücks vorausahnt. Gerade bei einem ſo ſubtilen Vorwurf iſt aber die abſolute Notwendigkeit des Geſchehens, die haarſcharfe Erkenntnis weſentlicher Sittlichkeit, eine unumgängliche Vorbedingung.

Auch Hebbels 'Gyges und ſein Ring' iſt zu Recht als ein Vorläufer des Maeterlinck'ſchen Dramas bezeichnet werden. Hier bereits iſt alles Gewicht auf das ſeeliſche Erlebnis geſtellt, und der Ehebruch wird nicht in einer Tathandlung geſehen, ſondern rein pſychiſch herbeigeführt. Es iſt noch einmal hervorzuheben, daß nur ſo und ſo geartete Seelen dieſen durchaus individuellen Konflikt zwiſchen angeſtammter Liebe und verletzter Scham ſpüren und durchleben können. Der Rhodope Hebbels geſchieht nichts und — alles, da ihr Gatte

in verblendeter Eitelkeit und verführt durch den geheimnisvollen Ring, der Unsichtbarkeit verleiht, den Freund an das Lager seines Weibes führt, und Rhodope durch einen Liebesblick geschändet wird. Hebbel glaubt offenbar noch wie Goethe an die Unlöslichkeit der Ehe, denn Rhodope gibt sich den Tod, da des Mannes Schuld ihre Sühne gefunden hat. Unserem Empfinden nach, das Maeterlinck in der Schlußführung der 'Monna Vanna' richtig ausgelöst hat, dürfte sie an Gyges Seite leben.

Wir haben hier das erotische Problem nur in einer ganz bestimmten Sphäre gezeigt, da nämlich wo der Konflikt aus einem äußerlichen Glückszustande hervorbricht und das beleidigte Weib die entscheidende Rolle spielt. Merkwürdigerweise hat noch kein Dichter versucht, die entsprechende Tragödie des Mannes darzustellen, der eine Liebesehe geschlossen hat und nun allmählich das Gefühl von Irrtum und Enttäuschung in sich aufkeimen sieht. Ein Beweis wie sehr auch die Dichtung von gewissen Zeitströmungen abhängig ist.

Aber ist nicht in Strindberg, dem großen Weiberhasser, der Apostel und Apologet der Rechte des Mannes erstanden? Bei ihm sehen wir das erotische Problem doch ständig dahin aufgefaßt, daß das Weib den liebenden Mann aus instinktivem Geschlechtshaß zu Grunde richtet. Es ist das Thema der 'Gläubiger', des 'Vaters' oder 'Rausch', das in ständiger Variation bei Strindberg immer wieder auftritt. Gewiß die 'Liebe zwischen den beiden Geschlechtern ist ein Kampf', aber nicht wie er es darstellt, ein Ringen, das es auf die völlige Vernichtung des Gegners absieht. Niemand wird sich der starken Tragik des 'Fräulein Julie' oder des 'Vaters' verschließen, aber diese Tragik strömt die eisige Kälte eines disharmonischen, überreizten Temperaments aus, das alles Gefühlsmäßige auf die nüchternen Formeln des Verstandes überträgt. Strindbergs messerscharfe Dialektik ist das Stärkste an 'Unpoesie', das die moderne Literatur geschaffen hat. Seine Dramatik entbehrt jeder Überzeugungskraft, ja im Grunde jeder tieferen künstlerisch-ethischen Bedeutung, weil er es unternimmt ein Problem in seiner von aller Realität abstrahierenden Bedeutung darzustellen, statt es in die Seele lebendiger Menschen zu verpflanzen. Der spätere Strindberg ('Ostern', 'Vor höherer Instanz') ist ein völliger Monomane des Gewissens. Er ist durch ständige Eigenanalyse zu einer förmlichen Selbstzerfleischung, zu einer durchaus pathologischen Entwurzelung der Persönlichkeit gelangt, und in diesem Zustande persönlicher Unfreiheit herrscht der

einzige Gedanke der Rache gegen dasjenige Weltwesen, dem sein fanatischer Haß alle irdische Sündenschuld aufwälzt, gegen das Weib, das er, ganz von persönlichen Zuständen ausgehend, als eine Verkörperung der fürchterlichen Dämonen ansieht, die sein Leben regieren. Nach ihm ist „die Erde eine Bußkolonie, in der wir die Strafe der Verbrechen erleiden, die wir in einem früheren Dasein verübt und deren schwache Erinnerung unser Gewissen mahnt, uns zu beständigem Streben durch Veredelung anzufeuern." Es ist zweifellos dem modernen Dichter gestattet, seine Helden durch pathologische Zustände hindurchzuführen, wie es etwa Kleist in der 'Penthesilea', Hebbel, Poe, Dostojewski in reichem Maße getan haben, nur muß er selbst soweit über der Situation stehen, daß er solche Anormalitäten erkennt. Hingegen Strindbergs Menschen weniger Geschöpfe des Dichters sind als traumgeborne, aus mystischem Dunkel hervoräugende Schemen, die albartig auf seiner kranken Phantasie lasten. Strindberg ist durch tausend geistige Wandlungen, von einem Extrem ins andere fallend, geschritten, ohne je zu einer innerlichen Festigung zu gelangen. „Jung war ich aufrichtig fromm und ihr (die geheimnisvollen Mächte) habt mich zum Freidenker gemacht. Aus dem Freidenker habt ihr mich zum Atheisten gemacht, aus dem Atheisten zum Gottesfürchtigen. Von humanitären Ideen begeistert, bin ich ein Herold des Sozialismus geworden. Fünf Jahre später habt ihr den Sozialismus ad absurdum geführt. Alles, was ich zur Zeit habe, habt ihr für nichtig erklärt! Und angenommen, ich werde wieder religiös, so bin ich sicher, daß ihr in zehn Jahren auch die Religion widerlegt habt." (Inferno.) Wir finden bei Strindberg nicht Entwicklung und Vollendung, sondern Auflösung und Zersetzung. Ein Dichter, der niemals wahre Totalität des Weltbegreifens besaß und nun, ganz im Okkultismus und Mystizismus befangen, alles Seiende als magischen Spuck ansieht. Der Typus einer Übergangszeit, die alte Ideale verworfen und neue in sich noch nicht aufgerichtet hat, dem gegenwärtigen Empfinden aber, das auf positiver Basis steht, durchaus fremd.

Jedenfalls ist Strindberg nicht befähigt dem erotischen Problem andere als exzentrische Seiten abzugewinnen, da sein Weiberhaß unzweifelhaft der Furcht vor dem Weibe, dem er mit allen Sinnen unterworfen ist, entstammt.

IV.

Offenbar ist das Drama allein im stande Probleme zu lösen oder sie wenigstens mit ihrem Für und Wider in ihrer Wesenheit darzustellen, und schon darum die höchste Form der Dichtung. Abzulehnen ist das Urteil der älteren Ästhetik, die Lyrik und Epos als dem Drama gleichwertig auffaßt. Wie es in der Musik eine höchste Kunstform gibt, die Symphonie, in der Malerei die Vermählung von Landschaft und Mensch, so hat auch die Poesie eine höchste Ausdrucksform im Drama. Ja es ließe sich nachweisen, daß sich die moderne Dichtung in ihrer Entwicklung hauptsächlich von dramatischen Elementen hat befruchten lassen. Sie geht durchweg von der geschriebenen mehr und mehr zur gesprochenen Sprache über; sie nimmt das mimische Element, die Fähigkeit durch die Sprache Ton und Haltung der Personen erkennen zu lassen, ebenfalls aus dem Drama hinüber, und nicht zuletzt gewinnt sie daher für die moderne realistische Kunst das Ideal Gefühle, Handlung, Menschen in einer selbsteigenen Sphäre, losgelöst von Stimmung und Temperament des Dichters darzustellen. Es erscheint wichtig, dies einmal hervorzuheben, da man in der modernen Dichtung immer nur Einflüsse der Malerei, in geringerem Maße auch der Musik erkennen will.

Sonderlich der moderne Roman hat ein durchaus dramatisches Gepräge erhalten, so daß er, äußerlich betrachtet, eigentlich nur im Aufbau sich vom Drama nnterscheidet. Wir konstatieren eine völlige Auflösung des reinen Erzählungsstils, den Keller, Storm, Heyse als letzte Glieder einer älteren, anders empfindenden Generation noch meisterhaft beherrschen. Ja sie besitzen außerdem die romantische Kunst des Fabulierens, die uns am reinsten in altitalienischen Novellen oder bei den französischen Erzählern des 18. Jahrhunderts entgegentritt, um hier in Mérimée, Daudet, Maupassant noch glänzende Epigonen zu finden. Die dem realen Leben abgewandte reine Phantasieerzählung, die Kunst der reinen Erfindung, ist von den modernen Erzählern ganz in Verruf gethan, weil sie der vorgefaßten Meinung vom Berufe der Dichtung scharf widerspricht. Hoffentlich lebt diese aus der Phantasie geborene Erzählungsweise, der wir das Märchen, die Utopie und nicht zuletzt die phantastische Novelle (Hoffmann, Gogol, Poe) verdanken, wieder auf, denn sie ist wie geschaffen, der eigentümlichen Schwermut und pessimistischen Härte, die über der modernen Novellistik liegt, einen froheren Einschlag zu geben. . .

Man erkennt das Charakteriſtiſche einer Kunſt am beſten in ihren natürlichen Begrenzungen. So iſt der moderne Roman vorzugsweiſe beſtimmt ein Abbild des Lebens zu geben, und ſtatt der unmittelbar gegenwärtigen Wirkung des Dramas, auf ein Nacheinander und Nebeneinander beſchränkt. Während der Dramatiker ſtets ſein ganzes Perſonal im Auge behält, iſt der Romanſchriftſteller auf die Charakteriſtik kleiner Gruppen und einzelner Perſonen angewieſen. Dieſe Weſensart des Romans macht ſeine Lektüre ſo unendlich viel leichter, da hier nicht von dem Leſer ein fortdauender Überblick über das Ganze verlangt wird.

Charakteriſtiſch für den modernen Roman iſt die ungeheure Ausdehnung ſeiner ſtofflichen Sphäre. Man denke an die Romane Balzacs, Flauberts, Zolas, in denen ganze Geſellſchaftsſchichten mit ihren weſentlichen Typen, ihren materiellen Verhältniſſen, ihren Trieben, Sitten, Meinungen angeſtellt werden. In denen der Roman, zu ſeinem Unglück wie wir heute meinen, mit der deskriptiven Wiſſenſchaft konkurriert und es ſich zur weſentlichen Aufgabe macht durch viel Beobachtung und wenig ſchöpferiſche Phantaſie kulturhiſtoriſche Zeitbilder zu entwerfen. Balzac freilich iſt noch viel zu ſehr Dramatiker um in der bloßen Wiedergabe des Alltags Gefallen zu finden. Ihn beherrſcht die Lebensanſchauung, daß alle Menſchen von einer unerſättlichen Gier nach Reichtum, Macht und Genuß erfüllt ſind, daß die durch und durch unmoraliſche Natur ſich jenſeits von Gut und Böſe hält und alle die verlacht, die ihrem Leben einen ſittlichen Endzweck zu geben beſtrebt ſind. Wie er eines Tages an George Sand ſchreibt, „intereſſieren ihn vornehmlich die gemeinen und gewöhnlichen Menſchen.“ „Ich erhöhe und idealiſiere ſie in ihrer Häßlichkeit oder in ihrer Dummheit.“ Naturgemäß muß der gewöhnliche Menſch viel ſtärker potenziert werden, als der höher ſtehende um künſtleriſch überhaupt lebensfähig zu ſein. Dies erkannte auch Zola, der im Gegenſatze zu der Kleinlichkeit unſerer Naturaliſten von dieſem Kunſtmittel ſehr ſtark Gebrauch gemacht hat. Wie er in der einzelnen Figur jedesmal einen idealen Durchſchnitt vieler gleichſtehender Perſonen gibt, ſo weiß er als erſter die Maſſe als Individuum zu behandeln. Man denke etwa an die unvergeßliche Schilderung des Streikes im ‘Germinal’.

Sobald nun Bourget mit der Forderung des pſychologiſchen Romans auftrat, mußte die Sphäre des Romans wieder eingeſchränkt werden. Nach dem Vorgang des Dramas, das im Intereſſe tieferer

Wirkungen längſt auf große Gruppen und Maſſenſzenen verzichtet hatte. Es trat nach der Vorherrſchaft des Typus das ſo und ſo geartete Individuum, das mehr war als ein Produkt der Zeit und des ſpezifiſchen Milieus, wieder in den Vordergrund. Freilich iſt Bourget wie wir ihn heute ſehen, in ſeinen äſthetiſchen Forderungen bedeutender als in ſeinem tatſächlichen Können. Als Pſychologe ſteht er ſeinem Vorläufer Stendhal durchaus nach. In ſeinem Roman vollzieht ſich die Analyſe einer Seele ſo glatt wie die Löſung eines Rechenexempels. Er hat keinen Sinn für das Unvorhergeſehene, Irrationnelle, für die reiche Welt des Unbewußten mit ſeinen leidenſchaftlichen Trieben und dunklen Vorſtellungskomplexen. Elegant, fleißig, mit einem ſtarken Bildungsſinn begabt, iſt er im Grunde wenig originell und ſuggeſtiv, 'ein Künſtler, aus zweiter Hand', der das Leben vielfach durch das Medium von Kunſt und Wiſſenſchaft ſieht. Aber vielleicht iſt dieſe ausſchließlich wiſſenſchaftliche Pſychologie für die modernen Franzoſen überhaupt charakteriſtiſch, im Gegenſatz zur rein intuitiven Seelenkunde des Ruſſen, der den Menſchen unmittelbar mit den Sinnen erfaßt.

Durch ſeine natürliche Abhängigkeit von dem Zeitbilde, das er im weſentlichen darſtellt, ſelbſt wo er auf die Analyſe des Individuums großes Gewicht legt, berührt ſich der Roman ſo ſtark mit der Tagesliteratur, daß hier die Grenzen höchſt willkürlich ſind. Das Intereſſante ſpielt im Roman eine größere Rolle als in jeder anderen Dichtung, und es iſt kein Zufall, wenn ſelbſt hervorragende Dichter auf pikante Situationen, ja auf direkte Kolportage nicht verzichten. Sodann hat der Roman immer etwas im ſchlechten Sinne Idealiſtiſches, etwas 'Romanhaftes' an ſich, ſo daß wir mit Recht von Leuten ſprechen, die durch ſtarkes Romanleſen ein falſches Weltbild gewonnen haben.

Gerade im Roman können bei der Überfülle des Geleiſteten nur die Gipfel dieſer Kunſt betrachtet werden. Die höchſte Kultur zeigen auf dieſem Gebiete die drei ſkandinaviſchen Länder: In Norwegen: die Garborg, Hamſun, Amalie Skram. In Dänemark: Jacobſen, und neuerdings Guſtav Wied. In Schweden: Selma Lagerlöf, Guſtav af Geijerſtamm. Björnſon kommt einzig mit ſeinen Bauernnovellen künſtleriſch in Betracht, ſeine Romane ſind zu ſehr Tendenzwerke im groben Sinne, ohne geiſtige Tiefe und ohne den rechten künſtleriſchen Schliff. Die glänzendſten Einzelleiſtungen weiſt Rußland auf, das der Neuzeit die größten Romanſchriftſteller der

ganzen Weltliteratur geſchenkt und damit allein das Gerede über die Minderwertigkeit der modernen Literatur hinfällig gemacht hat: Tolſtoi und Doſtojewski. Sie ſind ungeheuer groß, weil ihre Perſönlichkeit ganz in der ruſſiſchen Volksſeele wurzelt. Weil in ihren Werken über allem Jammer und Elend ein unausſprechliches Gefühl reiner Menſchlichkeit, eine unſagbare Sehnſucht nach Schönheit thront. Ihr Realismus iſt nirgends Selbſtzweck, dieſe Dichter fühlen gleichſam ſelbſt die Unmöglichkeit das Leben künſtleriſch zu erfaſſen, und das gibt ihren Werken ein ſtilles Leuchten demütiger Erhabenheit. In gewiſſem Sinne ſind Tolſtoi und Doſtojewski Antipoden. Tolſtoi ſieht ſeinen nur ſelten ungewöhnlichen Menſchen bis auf den Grund der Seele, Doſtojewskis viſionärer Blick bringt bei ſeinen ſtets außergewöhnlichen, ſtark pathologiſchen und morbiden Charakteren, tief unter die Schwelle des Bewußtſeins. Man darf ſagen, jeder erfüllt die Aufgabe, die ſeiner Kunſt geſtellt iſt.

Während Doſtojewski ein Ausnahmefall iſt, der für das Weſen der modernen Literatur wenig beſagt, iſt Tolſtoi für ſie durchaus charakteriſtiſch. Sein größtes Werk 'Anna Karenina' bietet die Darſtellung eines Ehebruchs auf einigen 1200 Seiten. Die eigentliche Handlung, die mit vollendeter Willkür alle erdenklichen Abſchweifungen benutzt, iſt geradezu unintereſſant, wie auch bis auf wenige Ausnahmen, zu denen die Titelheldin, Ljewin, des Dichters Selbſtporträt, Kitty gehören, die Menſchen des Romans. Was wirkt, was erſcheint uns neu, unerhört, unvergänglich? Es gibt keinen Romanſchriftſteller, der Menſchen und Zuſtände mit ſolcher Sicherheit erfaßt und gegenſtändlich darzuſtellen verſteht, der in allen Sphären nnd Situationen des Lebens der Hohen und Niederen ſo durchaus zu Hauſe iſt. Tolſtoi weiß auf dem grünen Raſen ſo genau Beſcheid wie in Dingen der Strategie, im Salon unter Fürſten und Grafen, wie in Feld und Forſten. Die Schilderung eines Rennens, das Mähen auf dem Gute Ljewins, die Geburt von Menſch und Vieh, ſind Darſtellungen von einer plaſtiſchen Kraft und Eindringlichkeit, wie wir ſie annähernd nur etwa vordem bei Goethe und Byron finden. Hier hat die Kunſt den Weg zur Natur hinaufgefunden. Dieſe Szenen kommen uns (wie etwa der Spaziergang in 'Fauſt') jedesmal ins Gedächtnis, ſobald wir dem leibhaftigen Vorgange im Leben begegnen. Der höchſte Triumph, den die Kunſt überhaupt erreichen kann. Hingegen wir uns ſeeliſch ſelten an Tolſtoi erinnert fühlen, und hier im Seeliſch-Geiſtigen liegt auch ſeine Begrenzung. Wie erreicht Tolſtoi dieſen letzten künſtleriſchen Endzweck?

Er läßt uns mit ſeinen Augen ſehen, ſo deutlich ſehen, daß wir jede Figur und jede Situation bis ins letzte Detail beſchreiben könnten.

Ein Wort Ibſen's fällt uns bei: „Was iſt denn überhaupt Dichten? Spät erſt bin ich dahinter gekommen, daß Dichten im weſentlichen Sehen iſt, doch wohlgemerkt, ein Sehen ſolcher Art, daß der Empfangende das Geſehene ſich ſo zu eigen macht, wie der Dichter es ſah. Aber ſo kann man ſehen, und ſo kann man empfangen nur das Durchlebte. Und das Durchleben iſt's, worin das Geheimnis von der Dichtung der neuen Zeit liegt. Alles, was ich in den letzten zehn Jahren gedichtet habe, das habe ich geiſtig durchlebt."

Der Däne Jacobſen iſt ein durchaus gegenſätzlicher Typus des Romandichters. 'Niels Lyhne', 1880 erſchienen, iſt vielleicht das modernſte Buch, das wir beſitzen. Ibſen nennt es „eine zarte Dichtung in jeder Beziehung, ja ich darf wohl ſagen, es gehört zu dem Allerhervorragendſten, was die Gegenwart auf dieſem Gebiet hervorgebracht hat." Im Mittelpunkt ein Mann, der das Leben nicht ertragen kann, weil es ſeine Ideale in den Staub wirft. Er beſitzt nicht das große Geheimnis alles Siegens und Handelns, das darin beſteht, das Leben ohne Ideale zu führen. „Er hatte das Leben nicht ertragen können, wie es war, er war mit dabei geweſen, das Höchſte zu erkämpfen und war in der Schärfe des Kampfes der Fahne untreu geworden, zu der er geſchworen; denn das Neue, der Atheismus, die heilige Sache der Wahrheit, welches Ziel hatte das Alles, was war es anderes als Flittergoldwaren für das einfache: ein Leben ertragen, wie es war! das Leben ertragen, wie es war und das Leben ſich nach den eigenen Geſetzen des Lebens bilden laſſen." Hier ſucht die Seele eines feinnervigen, gefühlsſtarken Menſchen das traumvolle Land der Schönheit, das ſie begehrt und ſtirbt langſam am Leben. Allein ſchon dieſes Sterben durch eine langſame Aufzehrung des inneren Menſchen iſt ein ſehr weſentlicher Zug der modernen Dichtung, die ſtatt der Krankheit und gewaltſamer Zufälle nur noch den notwendigen Tod kennt, den das Leben ſelbſt herbeiführt.

Niels Lyhne iſt der Werther des neunzehnten Jahrhunderts. Ein Idealiſt, den das Leben mit ſeinen Ecken und Kanten wund ſtößt, dem alles Leben nur eine Enttäuſchung bereitet, aus der es keine Aufrichtung mehr gibt. Und die tiefſte Tragik ſeiner Exiſtenz liegt, wie ſchon bei Werther, in ſeiner Einſamkeit: „Es war das große Traurige, daß eine Seele ſtets allein iſt. Es war eine Lüge, jeder Glaube an die Verſchmelzung von Seele und Seele. Nicht die

Mutter, die uns auf den Schoß nimmt, nicht der Freund, nicht das Weib, das an unſerem Herzen ruhte . . .“ Mit ſeiner müden Ironie, ſeinem unendlichen Stimmungsgehalt und der außerordentlichen Senſibilität, die dieſem Werke ſeine charakteriſtiſche Note geben, darf es als poſitives Evangelium moderner Dichtung gelten.

Es iſt einmal ganz impreſſioniſtiſch. In jeder Situation iſt die Stimmung der Stunde, das äußere wie das ſeeliſche Kolorit mit zwingender Sicherheit feſtgehalten. Es iſt ein ganz anderes, ungleich nervöſeres Sehen, als wir bei Tolſtoi gewahrten, und es ſind dementſprechend ganz andere Kunſtmittel, die zur Anwendung gelangen: Farben, Töne, Düfte. Verſchwommene Umriſſe, Halbklänge, die einmal angeſchlagen, in der Seele weiterſchwingen, jenes letzte je ne sais quoi, das den Lebenswert eines Moments beſtimmt: „Hier war niemand, mit dem ſie ſprechen konnte, denn ſie faßten ihre Worte nie in der Nuance, welche dem Worte das Leben gibt; ſie verſtanden ſie wohl, denn es war ja däniſch, aber mit jenem matten Ungefähr, mit dem man eine fremde Sprache verſteht, die man nicht zu hören gewohnt iſt . . . Selbſt ſprachen ſie mit einer rechtſchaffenen Magerkeit, ſo daß man die Rippen der Grammatik durch ihre Phraſen fühlen konnte, und mit einer buchſtäblichen Anwendung der Worte, als hätten ſie ſie friſch aus den Spalten eines Wörterbuchs. Schon die Art und Weiſe, wie ſie „Kopenhagen!“ ſagten. Bald mit einer myſtiſchen Betonung, als ſei es ein Ort, wo man kleine Kinder äße, bald mit einer Feinheit in der Stimme, als ſei es eine Stadt im Innern von Afrika, oder auch in feierlichem Ton, der wie lauter Weltgeſchichte zitterte, gerade als hätten ſie geſagt Ninive oder Karthago, der Prediger ſagte ſtets Axelſtadt mit einem erinnerungsreichen Entzücken, als ſei es der Name einer ſeiner alten Liebſten. Niemand von ihnen konnte Kopenhagen ſagen, ſo daß es eine Stadt wurde, die ſich zu beiden Seiten der Öſtergade und Kongens Nytorv von Veſterport bis zum Zollhauſe erſtreckt.“ Oder man leſe die Szene, in der er Abſchied von Frau Boye nimmt, die ſeine Liebe verrät. Wie ſind hier alle Seelenvorgänge in den beiden Perſonen, Erſchütterung, ſtumme Anklage, Liebe, Haß, Rache gleichſam wortlos feſtgehalten, ſo daß man den Atem und den Pulsſchlag des Menſchen zu hören meint. Hier wird zum erſten Male vollgiltig dargeſtellt, daß der Menſch Welt und Dinge an jedem Tage, ja zu jeder Stunde, in anderer Beleuchtung ſieht, unter gänzlich verſchiedenen Vorausſetzungen. Hier gewinnt die Landſchaft eine gleich individuelle Färbung wie die

menſchliche Seele, denſelben tauſendfältigen Reichtum an Farbe und Beweglichkeit*). Dabei erſcheinen hier Pſychologie, Impreſſionismus, Koloriſtik niemals als Selbſtzweck wie leider ſo oft in anderen Dichtungen, die nur den Wert minutiöſer Studien haben und allein beweiſen, daß eine Theorie — eine Theorie iſt. Unſer Roman iſt bei aller Romantik ein durchaus realiſtiſches Lebensabbild. Jacobſen verwirft Öhlenſchläger's tönernen Idealismus, der etwa mit der Ritterromantik Fouqué's auf einer Stufe ſteht. Er greift die für das Weſen älterer Dichtung typiſche Schilderung einer aus den Fluten emporſteigenden Meerfrau heraus:

„— — — und ſieht nun tiefbewegt
Der Schlummernden Arme, die weißen,
Die Schönſte iſt's ſo die Erde trägt,
Er kann ſich von ihr nicht reißen.
Die dunkle Hülle bedeckt ſie nicht mehr,
Und bebend auf ſie blickt er nieder;
Sie ruht, als ſei ſie entſtiegen dem Meer
Mit dem ſilbernen Flor um die Glieder."

„Und das iſt alles, was wir von der Schönheit der Meerfrau zu ſehen bekommen, und damit war ich nicht zufrieden. Da will ich eine üppig glühende Schilderung haben, ich will etwas ſo blendend Schönes ſehen, daß es mir den Atem raubt. Ich will in die eigentümliche Schönheit eines ſolchen Meerfrauenkörpers eingeweiht werden, und nun bitte ich Sie, was kann ich denn mit weißen Armen und ſchönen Gliedern, mit einem Stück Flor darüber anfangen? — Herrgott! — Nein, ſie müßte nackt ſein wie eine Welle, und die wilde Schönheit des Meeres müßte ſie durchſtrömen . . ." Ein Bild Böcklins ſteht uns vor Augen.

In dieſer Forderung des däniſchen Dichters wird uns zugleich ein weſentliches Geheimnis der modernen Kunſt verraten. Der Dichter ſchafft nicht unbewußt, berührt vom Weihekuß ſeiner Muſe, vielmehr bietet er alle Kunſtmittel auf, um Eindrücke, Bilder, Vorſtellungen

*) „Die Bäume des Gartens verbargen das Gold und die Glut des Sonnenuntergangs; nur an einer einziger Stelle öffnete ſich ein brandroter Fleck zwiſchen den Stämmen und ließ eine Sonne von tiefgoldigen, ſprühenden Strahlen grüne Farben und bronzebraunen Wiederſchein auf der dunklen Laubmaſſe erwecken. Oben über die unruhigen Baumwipfel jagten die Wolken düſter über den leuchtenden Himmel und verloren auf ihrer Flucht kleine Wolkenfetzen, kleine, ſchmale Streifen losgelöſter Wolken, welche der Sonnenglanz dann mit weinroter Glut ſättigte."

hervorzurufen. Anders ausgedrückt das Technische spielt eine viel größere Rolle. Ehedem kam bei der dürftigen Schilderung in den eben zitierten Versen sicher ein Bild zu stande, das dem Leser Genüge bot. Ja er hat womöglich hieran den Reiz intimer Schilderung bewundert. Nun macht uns eine Dichtung, deren wesentliche Elemente wir in uns aufgenommen haben, unempfindlich gegen Reize von gleicher Stärke. Mit Schiller und Heine getränkt sind wir gleichgültig gegen Pathos und Ironie, die nur auf derselben Kunststufe verharren. Wir werden gleichsam dagegen immun gemacht, so daß der Künstler allein schon durch sein Publikum gezwungen wird, neu zu sehen, wie er ehedem Neues sah und erfand, sich mehr und mehr ins Detail zu begeben.

'Nils Lyhne' besitzt noch romanhaft-romantische Züge. Ein guter Schluß echter Sentimentalität eignet dem Roman. Und es entspricht dem Wesen des älteren Romans, wenn der graue Alltag von den goldenen Träumen eines erhöhten Daseins zurücktritt. Geijerstamm hingegen sucht seine Probleme gerade im Alltag. Stofflich betrachtet ist nicht alles gleich, wie es die konsequenten Naturalisten wähnen. Die Kelleratmosphäre hat nur wissenschaftlich angesehen denselben Reiz wie die Welt, in der sich freie kämpfende Menschen bewegen. Es ist nicht wahr, daß uns der Fuhrmann Henschel ebenso interessiert wie Hamlet, der Dänenprinz. Seelisch liegen die Dinge anders. Hier hat jedes Ding nur eine relative Bedeutung, keine absolute. So erlebt die Seele des Kindes, das zum ersten Male bewußt gelogen hat, einen tieferen Schmerz als der Mann über die Untreue seiner Geliebten. Allerdings muß sich das Seelische mit dem Geistigen vermählen, es muß einen Horizont besitzen. Eine Geisteswelt darüber, und ein Strom des Unbewußten, in den alles seelische Leben einmündet, in der Tiefe. Es macht die Begrenzung Hermann Stehrs, des größten psychologischen Naturalisten, den gegenwärtig die deutsche Literatur besitzt — ein Mann vom Schlage Dostojewskis — aus, daß er nur diese untere Gefühlswelt besitzt.

Geijerstamm hat 'Die Komödie der Ehe' geschrieben. Ein seltsam einfaches Buch, in dem die Gatten durch einen nichtigen Anstoß die Abgründe ihrer Seele entdecken, die die Liebe bis dahin überbrückt hätte, den inneren, zweiten Menschen, der gleichsam auf der Lauer liegt, um in schmerzlichen Stunden der Selbstqual die lebendige Anteilnahme und reine Daseinsfreude zu ertöten. Diese zwei Menschen, die sich wahr und aufrichtig lieben, durch einen gemeinsamen Freund

auseinandergeriſſen werden, um ſich an der Leiche ihres Kindes ſchmerzgereift in einem ſpäten Erkennen wiederzufinden, erfahren in ſich das Ibſen'ſche Geſetz der Umwandlung. Dieſes Buch iſt eine Paraphraſe über die Dramen des großen nordiſchen Poeten, der die Seele unſerer Zeit am tiefſten erfaßt hat: „So unauflöslich ſind die Schickſale der Menſchen aneinander gefeſſelt, daß was der eine gegen den andern geſagt, gedacht oder getan hat, niemals ausgelöſcht werden kann. Es kann beigelegt und verſöhnt werden. Aber nie kann man es zur Vergeſſenheit bringen, nie, ſo lange Gedanken leben und menſchliches Leben noch auf dieſer Erde iſt. Es greift in unſere Schickſale ein, ohne daß wir es wiſſen. Es bricht hervor, wenn wir es am wenigſten ahnen." Wir werden bei Maeterlinck ganz ähnliche Töne wiederfinden. Für uns hat das große Ereignis, der gekrönte Mord, gewaltſame Loslöſung vom ererbten Boden, Empörung gegen Tyrannei, der Ehebruch und Tod nichts ſchlechthin Erſchütterndes, ja es wirkt alles dies als bloßes Geſchehen beinahe karikaturiſtiſch. Hingegen wir die tiefſte Tragik in der Löſung ſeeliſcher Beziehungen unter vertrauten, liebenden Menſchen ſehen. Aus ſolcher Erkenntnis hat die moderne Dichtung, ſoweit ſie Zukunftswert beſitzt, es abgelehnt, in ihren Tragödien fremde Mitſpieler zu dulden, fremde Ereigniſſe einzubeziehen. Der wachſende Individualismus hat die perſönliche Exiſtenz ſoweit geſtärkt, daß ſie nur von Dingen berührt wird, die ihren eigenſten Lebensnerv treffen. So angeſehen iſt das Meiſte, was ſich heute als Dichtung präſentiert, überflüſſig und gegenſtandslos, höchſtens zur Erheiterung geſchaffen oder um auf die Tränendrüſen zu wirken.

Bei uns hat dieſe Notwendigkeit verwandte und bekannte Menſchen als Objekte tragiſchen Erlebens zu benutzen, der unbegrenzten Welt äußerer Geſchehniſſe eine innere Welt ſeeliſcher Zuſtände und Wandlungen gegenüberzuſtellen, wohl nach Goethe zuerſt Otto Ludwig erkannt in ſeiner Novelle „Zwiſchen Himmel und Erde" (1855). Hier bereits iſt die Handlung ganz nebenſächlich und alles auf die Analyſe der Empfindungen geſtellt, die ſich in den beiden feindlichen Brüdern und dem Weibe des einen, der Jugendliebe des Bruders, vollziehen. Ludwigs Schwäche liegt in ſeinem fanatiſchen Charakteriſierungstrieb, der ſich im pſychologiſchen Detail einer Situation nicht genug tun kann und darüber Fluß und Entwicklung der Handlung verabſäumt.

Seither hat ſich der deutſche Roman ſtets nach der Nützlichkeitsſeite entwickelt, ſoweit er nicht, wie durchgängig in der Tagesliteratur

in der Darstellung einer bestimmten Gesellschaftssphäre und eines landschaftlichen Milieus aufgeht. Er liebt es, im Sinne des alten Erziehungsromans, als dessen klassischer Typus 'Wilhelm Meister' gelten darf, dem Leser Bildung zu übermitteln, seine Entwicklung zu fördern, ihn über wichtige Fragen des Lebens aufzuklären. Er schildert mit Vorliebe das Werden eines Menschen, seine Entwicklung zum Manne oder zum Weibe im Kampfe mit den widerstrebenden Elementen der Umwelt. Seine Loslösung von idealen Vorurteilen, sein Vordringen zur Realität des Daseins. Es ist für unsere Literatur charakteristisch, daß daß spezifisch männliche Probleme und Konflikte, die gerade dann auftreten, wo der Mensch zu einem gewissen Abschlusse seiner Entwicklung gelangt ist, keine Darstellung und keine Darsteller finden können, ein Beweis für die Jugendlichkeit unserer Dichter. Andererseits ist es nicht merkwürdig, daß gerade diese Jugendlichkeit, die zwischen Dichter und Publikum unendlich viel Berührungspunkte schafft, den großen Erfolg gewisser Romane ausmacht, denen die Kritik nicht ohne Skepsis begegnen kann.

So Jacob Wassermanns Roman 'Renate Fuchs', der im 'Moloch' sein männliches Seitenstück und seine Ergänzung findet. Renate Fuchs ist die „suchende Frau", wenn man will das „unverstandene Weib" unserer Tage. Durch tausend Wirrnisse hindurchgehend, in denen der Leib geschändet wird, die Seele rein bleibt, sehnt sie sich nach der Erlösung ihrer Persönlichkeit durch die Liebe. Ihre Sehnsucht findet ihre Erfüllung im Glück der Mutterschaft, das ihr Agathon Geyer bereitet, ein seltsamer Heiliger und Prophet, den wir bereits aus dem 'Juden von Zirndorf' (Wassermanns bestem Buche) kennen. „Sie sind blind gewesen", spricht Geyer, „haben eine Wanderung angetreten, haben den Abgrund nicht gesehen, der neben ihrem Schritte sich beständig öffnete. Sie haben vertraut, weil sie erfüllt waren vom Weg, vom Weg allein. Sie haben sich aufbewahrt, haben nicht mit eigenen Lippen geredet, nicht mit eigenen Händen gefühlt, nur gelitten mit eigener Seele. Haben sich aufbewahrt für das ferne Ziel allein, ohne zu wissen, ja, ohne zu glauben."

Wassermann, ein Theoretiker des Lebens, so gerne er in der Darstellung mit seiner verwirrend-unübersehbaren Fülle spielt, meint, ein Mann kann fallen, ein echtes Weib kann niemals fallen. Aller Schmutz des Lebens kann seiner angeborenen Reinheit nichts anhaben. Darüber läßt sich mindestens streiten. Ist nicht gerade das Erleben

des Weibes viel stärker mit seinem Leben verknüpft, dessen Elemente fein rezeptiver, die Umwelt auffaugender Charakter in sich aufnimmt, hingegen der Mann Mensch und Philosoph genug sein kann, um Not und Elend siegreich unter seine Füße zu zwingen und nur um so trotziger aufzuleben im Vollgefühl seiner Persönlichkeit? Sodann ist ein Held, der sucht — dachte unser Dichter an das Parzivalmotiv? — überhaupt nicht für eine wahrhafte moderne Dichtung geeignet. Das Problem des Lebens liegt nicht darin, Menschen und Verhältnisse aufzuspüren, die unseren Idealen entsprechen, besteht doch das Wesen jedes Ideals in seiner Unwirklichkeit, in der Unmöglichkeit, in seiner notwendigen Zerstörung durch das Leben. Vielmehr lautet die sittliche Forderung des Daseins: Die Weltzustände verstehen, in sie hineinwachsen, so sich ihnen anpassen, daß unser Eigenleben darüber nicht verloren geht. Die ganze Entwicklung des Menschen ist seine wachsende Fähigkeit, das Leben so zu ertragen, wie es ist, alte Hoffnungen und Sehnsuchten zu verabschieden, andere Ideale aus der einmal erkannten Realität des Lebens aufwachsen zu lassen, die sich symbolisiert in unserem gewandelten Ich.

Künstlerisch angesehen ist Wassermann ein starker Eklektiker, sein Roman eine kleine Hexenküche von Romantik, Impressionismus, Naturalismus, Symbolik. Das Symbolische aber nicht, wie wir es begehren, als Totalität empfunden, die ein konkretes Gebilde noch einmal in seinem Ewigkeitswerte beleuchtet; vielmehr verliert es sich ganz ins Detail, verflüchtigt sich ins Ungewisse. Wassermann ist ein sehr guter Beobachter, ein glänzender Stilist, ein Dichter von zweifelloser Potenz, kein eigentlicher Schöpfer. So erscheint sein Werk bei aller Feinheit in den Einzelpartieen, schief und unwahr in der Gesamtheit. Seine künstlerische Note ist: Interessierte Gleichgültigkeit. Er zeigt die Welt, wie sie sich auf seiner Netzhaut abspiegelt: bunt, wirr, verschwimmend. Sieh zu, wie du damit fertig wirst! Und hie und da taucht ein Mensch auf, läßt sich abkonterfeien, spricht ein paar Worte, verschwindet. Freilich liegt in dieser verwirrenden Buntheit etwas typisch Modernes. Ein stilles Eingeständnis, daß unsere Kunstmittel nicht genügen, um unsere beispiellos gesteigerte Sensibilität zum Ausdruck zu bringen. Aber dann ist es gerade Aufgabe des Dichters, das Vielgestaltige auf große einfache Linien zu reduzieren und in diesen engeren Rahmen das für die moderne Auffassung Typische hineinzubauen.

Anders gesagt: Wassermann fehlt es am Stil der Persönlichkeit.

Wilhelm Hegeler, ist sein direkter Antipode. Im Gegensatz zu dem behenderen, reizsamen, stark femininen Wassermann hat er Kraft und Männlichkeit. Er ist offenbar selbst eine jener zähen, trotzigen Naturen voll Schwerfälligkeit und Gemütstiefe, die er im 'Pastor Klinghammer' und dem bedeutenderen 'Ingenieur Horstmann' geschildert hat. „Er gehörte zu den einfachen, tiefgründigen Naturen, die langsam begreifen, bei denen viele Eindrücke unter der Schwelle des Bewußtseins bleiben, als dumpfes Unbehagen, als quälender Schmerz, nagende Angst, ohne daß der Verstand sie ans Licht zieht und sich so ein zusammenhängendes Bild von ihnen schafft. Bei solchen Leuten häuft sich der Groll sehr hoch an, während sie äußerlich ruhig bleiben, bis plötzlich das Gewitter losbricht, deren Donner sie in ein furchtbares Rasen, aus ihrem Innern steigen alte, scheinbar längst vergessene Schmerzen, längst vergebene Händel auf, und mit einem Male nehmen sie Rache für lange Zeit." („Ingenieur Horstmann".) Hegeler sieht das Kontinuierliche eines Charakters, in dem jede Äußerung durchaus die Totalität seines Wesens widerspiegeln muß. Ein wirklich moderner Psychologe kennt er den Widerstreit des Intellekts und der unberechenbaren Gefühle, ja er liebt es vorzugsweise, solche Kämpfe des Instinkts und der Anlage mit dem gegensätzlich erzogenen Willen darzustellen. Er versteht es, den Charakter durch die Handlung zu entwickeln, die freilich oft Spuren mühsamer Erfindung und plötzlichen Abbiegens aufweist. Vor allem aber ist er wahr. Er weiß, daß das Leben sich wenig um die Kunst kümmert, daß die Seele alle Ereignisse, die wuchtig und schwer auf uns niederfallen, ganz anders aufnimmt als die Dichter, diese großen „Lügner", es wollen, als unsere Schulmeinung es ausmalt.

Wassermann und Hegeler sind die hervorragendsten Vertreter des modernen deutschen Romans, der zahlreiche kleinere Talente aufweist. Bedeutend und modern ist noch Ricarda Huchs 'Ludolf Ursleu', wohl bei uns die einzige weibliche Leistung großen Stils. Dieses Buch ist durchtränkt mit einer großen heroisch-tragischen Lebensauffassung. Die Wechselfälle des Daseins werden in königlicher Hoheit und wahrhaft tragischer Gelassenheit in ihrer Gesetzmäßigkeit dargestellt. Ebenso sind Sudermanns zwei Romane 'Frau Sorge' und der 'Katzensteg' als unstreitig bedeutende, wenngleich nur halbmoderne poetische Leistungen zu erwähnen. In beiden Werken ist unter dem fühlbaren Einfluß Björnsons und Ibsens das durchaus moderne Thema der befreiten Persönlichkeit behandelt. Endlich kommt Wildenbruch als einer unserer glänzendsten

und vornehmſten Erzähler dank ſeiner Wärme, Menſchlichkeit und Liebe ſtark in Betracht. Es geht nicht an, ihn zum alten Eiſen zu werfen, und dem modernen Literatentum ſteht es ſchlecht, Fontane, der doch auch ein Alter und im Herzen Junger iſt, gelten zu laſſen, und über Wildenbruch die Achſel zu zucken.

* * *

Bourget ſieht das ſpezifiſch Moderne in unſerer geſteigerten 'Senſibilität'. Der moderne Dichter iſt in einer ganz anderen Weiſe 'inſpiziert' als der Poet klaſſiſcher Zeiten: „Cette différence d'inspiration réside tout entière dans ce fait que jusqu'à la Révolution les écrivains n'ont jamais pris la sensibilité comme matière et comme règle unique de leurs oeuvres. C'est le contraire depuis Quatre-vingt-neuf. De là résulte chez les nouveaux un je ne sais quoi d'effréné, de douloureux, une recherche de l'émotion morale et physique qui est allée s'exaspérant jusqu'au morbide, et qui tout de suite m'attire d'un trait irrésistible." (Le disciple.)

Man hat dieſe wachſende Senſibilität oder Reizſamkeit (um einen guten Ausdruck Lamprechts*) zu gebrauchen) als wichtigſtes Kriterium der modernen Dichtung bezeichnet. Man hat dabei einen Begleitumſtand als das weſentliche angeſehen, wie man dies bei neuartigen Erſcheinungen immer zu tun pflegt. Gleichviel! Gerade in der Lyrik muß die Differenzierung des Gefühls am ſtärkſten zum Ausdruck kommen. Von einer Vertiefung der Empfindung in der modernen Lyrik kann gar keine Rede ſein. Auch der Durchſchnittslyriker des 18. Jahrhunderts iſt unſeren Poeten, die auf einer ganz anderen Höhe der Technik ſtehen, entſchieden an Gefühlsſtärke überlegen. Und erſt ein Claudius, Matthiſſon, Hölty.

Wohl aber hat man gelernt, ſeine Gefühle beſſer zu ſehen. Man berauſcht ſich nicht mehr an ihrem ſüßen Dämmer, man erkennt ſie, ſteht ihnen faſt kritiſch gegenüber, weiß ſie zu objektivieren. Heine iſt ungemein charakteriſtiſch für dieſes moderne Doppelgängertum, das von ſeinen Vorläufern Eichendorff, der ganz Einheit iſt, noch gar nicht verſpürt, und Brentano nur ungenügend zum Ausdruck bringt. Bei

*) Lamprecht hat in ſeinem Buche „Zur jüngſten deutſchen Vergangenheit", Band I, wohl als erſter die moderne Kunſt nach ihrer Entwicklung und ihren Zuſammenhängen unterſucht. In dem Abſchnitt über die moderne Dichtung vermiſſe ich die Fähigkeit, Wertunterſchiede zu machen. Die Entwicklung iſt m. E. allzu theoretiſch dargeſtellt.

Heine lauert der Realiſt den Romantiker auf, um ihn heimzuſpotten. Seine Nachtreter haben nur dieſe anſcheinende 'Gefühlswitzelei' des unſterblichen Spötters, der durchaus wahr und tief empfand, überkommen, die Heineſche Pointe. Die wahre Lyrik hat dieſen Auflöſungsprozeß überwunden, ſobald ſie wieder auf ſtarke lyriſche Temperamente ſtieß. Sie verſtand ihr Gefühl in die Natur hineinzuſehen, und zwar ohne jene alten Idealiſierungskünſte, die anf geiſterblaſſen Mondſchein, zerfallene Ruinen, Elfenſpuk uſw. uſw. nicht verzichten können: Die idealiſierte heroiſche Landſchaft eines Pouſſin oder, für die echteren, eines Claude Lorrain. Selbſt eine ſo große und urſprüngliche Naturſchilderin, wie die Droſte-Hülshoff, hat Töne ſentimentalen Empfindens, die uns heut als unwahr erſcheinen:

Ein Nebelſee quillt rauchend aus der Aue,
Und duftige Wölkchen treiben durch den Raum,
Kaum graut ein Punkt im Oſten noch, vom Taue
Verloſch des Glühwurms kleine Leuchte kaum;
Horch, leiſes, leiſes Zirpen unterm Dache
Verkündet, daß bereits die Schwalbe wache,
Und um manch Lager ſpielt ein ſpäter Traum.

Hier ſehen wir, wie das unmittelbar angeſchaute Bild ſich allmählich in lyriſche Phantaſien auflöſt, und wer ſich die Schwalbe allenfalls noch gefallen läßt, empfindet den letzten Vers als ganz deplaciert.

Storm ſteht etwa auf der gleichen Stufe lyriſchen Empfindens. Auch er iſt uoch ein Vertreter der ſubjektiven Lyrik, die außerſtande iſt, ihr Gefühl ſo in das dargeſtellte Bild einzugießen, daß es eigenes, ſelbſtändiges Leben gewinnt und der Dichter gleichſam ausgeſchaltet wird:

Am grauen Strand, am grauen Meer
Und ſeitab liegt die Stadt;
Der Nebel drückt die Dächer ſchwer,
Und durch die Stille brauſt das Meer
Eintönig um die Stadt.

Es rauſcht kein Wald, es ſchlägt im Mai
Kein Vogel ohn' Unterlaß;
Die Wandergans mit hartem Schrei
Nur fliegt in Herbſtesnacht vorbei,
Am Strande weht das Gras.

Doch hängt mein ganzes Herz an Dir,
Du graue Stadt am Meer;
Der Jugend Zauber für und für
Ruht lächelnd doch auf Dir, auf Dir
Du graue Stadt am Meer.

Oder:

Der Flut entſteigt der friſche Meeresduft,
Vom Himmel ſtrömt die goldne Sonnenfülle,
Der Frühlingswind geht klingend durch die Luft
Und ſprengt im Flug des Schlummers letzte Hülle.

Jeder Durchſchnittslyriker von heute weiß ein Landſchaftsbild in ſeinen Farbentönen individueller und nuancenreicher darzuſtellen. Er verzichtet auf unplaſtiſche Bilder wie 'friſcher Meeresduft' und 'goldene Sonnenfülle', oder auf das ganz antiquirte Mittel durch Dinge, die nicht da ſind, zu charakteriſieren. Andererſeits geht das reine Landſchaftsintereſſe in der heutigen Lyrik entſchieden zu weit. Man begnügt ſich damit, ein fein geſehenes Naturbild in Beleuchtung, Duft und Farbe einer ganz beſtimmten Stunde darzuſtellen, und zwar ohne jede Beziehung auf das Gefühlsleben. Man malt mit Worten ſtatt mit Stift und Pinſel. Das ſind die zweifelhaften Verdienſte eines ſehr weſentlichen Teils unſerer modernen Poeſie, die techniſch unleugbar auf einer großen Höhe ſteht. Aber was hat ſie zu ſagen?

Jede Kunſtart lebt nur ſo lange, bis ſie das letzte Stadium ihrer Entwicklung durchmeſſen hat. Liliencron bildet in dieſer Hinſicht durchaus einen Abſchluß. Er iſt reiner Lyriker, ihm genügt es, eine Empfindung mit ihren farbigen Reflexen und ſtarken Grundtönen feſtzuhalten, ein Landſchaftsbild, eine Schlachtenſzene, eine moderne Skizze mit ein paar markigen knappen Strichen naturfriſch und plaſtiſch wiederzugeben. Und gerade dieſe derbe, feſte Art des Zugreifens, dieſer junkerliche Lebensmut, der alle Hürden nimmt, das Robuſte und Temperamentvolle von Liliencron hält uns gefangen. Seine Gedichte haben eine Geſchloſſenheit, die in der Decadence-Lyrik zumeiſt nur äußerlich vorhanden iſt. Sie entzücken durch die Kraft und Reinheit, mit der ein Bild geſehen iſt, durch die Urſprünglichkeit und Fülle, mit der es mimiſch dargeſtellt wird. Unſer Dichter iſt durchaus Impreſſioniſt. Während aber die übrige Lyrik, und gerade die modernſte ſich auf die erſchöpfende Darſtellung eines Landſchaftsbildes beſchränkt, weiß Liliencron Rythmus und Kolorit derart zu vereinen, daß ſich im Rythmus die Geſamtſtimmung des Erlebniſſes ausſpricht, im Maleriſchen die zufälligen Begleiterſcheinungen widerſpiegeln, die uns ein Bild lebensfriſch und naturwahr erſcheinen laſſen. Beide Kunſtmittel verhalten ſich zu einander wie Syntheſe und Analyſe. Wie prachtvoll etwa weiß Liliencron in ſeinem ſchönſten Gedicht „Feſtnacht und Frühgang" ein Ballbild wiederzugeben:

Schleifende Schleppen und ſchurrende Schuhe,
Wie ſie auf ſpiegelnder Glätte ſich drehn,
Flatternder Schnurrbart und fliegende Schöße,
Wie ſie vorüber den Ballmüttern wehn!
Unter kryſtallenen Kronen und Kerzen
Schlagen die Schläfen und hämmern die Herzen,
Schimmert der Nacken Geleucht im Gewirre,
Funkelt der Steine Geflacker, Geflirre.
Hinter den Tanzenden her wie die Häſcher,
Leicht wie die Falter, die Roſentaunäſcher,
Folgen verkappt Amoretten dem Flor.
Hörner und Harfen und Flöten und Geigen
Fachen die Flammen im lodernden Reigen
Höher empor.

Man verfolge, wie hier alles Weſentliche gegeben iſt und zugleich in einer Geſamtſtimmung, dem Rauſche ſinnlicher Luſt und freudiger Erregtheit, untertaucht. Oft freilich geht er allzu energiſch drauf los. Sein ſprühendes Temperament geht mit ihm durch. Er reitet Attacken:

Wilde Roſen überſchlugen
Tiefer Wunden rotes Blut.
Windverwehte Klänge trugen
Siegesmarſch und Siegesflut.

Nacht. Entſetzen überſpülte
Dorf und Dach in Lärm und Glut.
„Waſſer!" Und die Hand zerwühlte
Gras und Staub in Durſteswut.

Morgen. Gräbergraber. Grüfte.
Manch ein letzter Atemzug.
Weither, witternd durch die Lüfte
Brauſt und grauſt ein Geierflug.

Hier überſtürzt er ſich förmlich, und dieſe Eilzugsgeſchwindigkeit läßt keinen Genuß aufkommen. Liliencrons Horizont iſt auch durchaus begrenzt. Er ſingt immer wieder von Liebe, Lenz, Kampf und Tod, gewiß mit einer ſehr perſönlichen Note, aber doch ein wenig monoton, ſo daß ſeine letzten Gaben in der „Bunten Beute", wo ſich ſeine Natürlichkeit oft ins Geſchmackloſe und Triviale verirrt, ſchwer genießbar ſind. Seeliſch ſteht er uns nicht ſehr nahe. Wir ſind an feinere Stimmungsnuancen, an mehr gedämpfte Accorde, an verhaltene Schmerzen und leiſe erklingende Luſt gewöhnt.

„Von uns lebenden Künſtlern", heißt es in Liliencrons knapper Autobiographie, „wird keiner auf die Nachwelt kommen. Nur ein

einziger: Richard Dehmel... Während wir ſämtlichen zur Zeit bekannten Poeten noch Epigonen, richtig geſagt: Epigonen der Romantik ſind, nach Inhalt oder Form, hat Dehmel die ſogenannte neue Form ſelbſtſicher aus neuem Inhalt geſchöpft."

Das iſt ſehr wahr. Wir reden immer von einer neuen Blüte der deutſchen Lyrik, ohne uns zu vergewiſſern, daß ihr Gefühlsinhalt eigentlich längſt nicht mehr zeitgemäß iſt und die großartige Leiſtung nur in einer ungemein verfeinerten Technik beſteht. Unſere Lyrik iſt größtenteils Puppenſtubenpoeſie, für Backfiſche und liebende Jünglinge geſchaffen, ſofern ſie nicht gemein erotiſch oder rein pointenhaft iſt. Da wird geküßt, geherzt, geliebelt, geflüſtert, gewiſpert und gezärtelt. Die verſtaubte Welt des Rokoko taucht auf, etwas neu garniert. Hier und da verliebt ſich ein junger Prinz in ein holdes Hirtenkind oder ein Knappe erſtirbt in Liebe zur Königsmaid. Welch' eine neue, unerhörte Welt! Das alles iſt ſehr hübſch, reizend, himmliſch, hat aber mit unſerm eigenſten Erleben gar nichts zu tun. Wir ſind jenſeits dieſer Tändeleien und Alfanzereien. Deshalb hat Dehmels Lyrik mindeſtens relativ eine ungeheure Bedeutung. Sie iſt wirklich aus dem modernen Empfinden geboren. Sie ſpielt nicht mit dem Leben. Sie ſucht es in ſeinen Wurzeln zu faſſen, den innerſten Zuſammenhang zwiſchen dem Einzeldaſein und dem Weltgeſchehen, zugleich zwiſchen Kultur und Natur zu entdecken. Bei Dehmel verſpüren wir dieſe Sehnſucht des Hinaufkommens zur Natur ſehr ſtark. Hier iſt das Natürliche ein Höchſtes, das allem Erleben erſt Licht und Schatten gibt. In der früheren Lyrik kommt der ſeeliſche Einklang mit der Natur, der ein Gedicht gebärt, ſo zu ſtande, daß der Menſch gleichſam ganz Empfindung wird, und zwar Gefühl ohne jeden Willenstrieb. Somit gerät der Menſch in einen objektiven Naturzuſtand, aller Perſönlichkeit entkleidet und gerade darum fähig wie ein wunderbar feines mechaniſches Inſtrument die intimſten Stimmungsfaktoren aufzunehmen, für innere und äußere Bilder eine unerhörte Senſibilität zu entfalten. In Verlaine hat dieſe Stimmungslyrik, die alles Wollen und Begehren ausſchaltet und ſich gern im Spiegel einer individuell angeſchauten Landſchaft abmalt, ihre letzte und höchſte Entwicklung gefunden:

Der Mond iſt rot, von trüben Dünſten ſchwer,
In Nebelwogen rings die Wieſen rauchen,
Aus grüner Binſen Schlaf die Fröſche tauchen,
Ihr Ruf zerreißt das graue Schleiermeer.

Die Roſen ſchließen ſich mit weißen Blättern;
Die Pappeln ragen fern und ungewiß
Geſpenſtiſch ſtarr in ſchwarzem Schattenriß,
Durch das Gebüſch Johanniswürmchen klettern;

Die Eulen taumeln auf und rudern ſacht
Durch Finſterniſſe hin mit trägen Schwingen,
Ein trübes Licht will ſich der Luft entringen:
Da blitzt der Abendſtern — das iſt die Nacht.

(Überſetzt von Paul Wiegler.)

Von Elfenſpuk, düſteren Ruinen und ſonſtigen Gebilden, die eine erregte Phantaſie dem Abend entgegenbringt, iſt hier nicht mehr die Rede. Einzig ſtrömt hier die Empfindung aus im Anblick eines geheimnisvoll bewegten Landſchaftsbildes, das nur der Künſtler in ſeiner weſentlichen Sphäre ſo ſcharf begrenzen kann. Die Lyrik Nietzſches vermittelt uns zuweilen ähnliche Stimmungen einer kampfloſen, ſtillfriedlichen Seele:

„Tag meines Lebens
Die Sonne ſinkt.
Schon ſteht die glatte Flut vergüldet.
Warm atmet der Fels: ſchlief wohl zu Mittag
Das Glück auf ihn ſeinen Mittagsſchlaf?
In grünen Lichtern
Spielt Glück noch der braune Abgrund herauf."

Auch Wilhelm von Scholz gelingt es zuweilen, ſolch einen vorüberhuſchenden Augenblick feſtzuhalten, in dem die Seele gleichſam frei iſt von allen perſönlichen Erinnerungsbildern:

Von der Erde wie ein Quell
Ringt die Dämmerung ſich los,
Baum und Schatten dunkelt groß —
Sieh, noch iſt die Nacht nicht hell.

Aber aus den Herzen allen,
Drin der Tag durch Träume geht,
Kommt er, wenn die Sterne wallen
Wieder. Sieh, ein Stern erſteht.

Weit iſt jetzt die Nacht und Licht,
Herz und Auge wandert trunken,
Bis das Traum- und Sternenlicht
Tief in unſre Bruſt geſunken.

(„Der Spiegel".)

Hier ist noch viel mehr Tradition als bei Verlaine, der sich auf eine einzige kurze Zeitspanne beschränkt und, sehr bedeutsam, die Farben, mit denen er malt, aus der Natur selbst herausholt. Diese Art der Lyrik scheint an die letzten Grenzen möglicher Verfeinerungen gelangt zu sein. Sie ist insofern dekadent, als sie gewöhnlich einen Gefühlston anschlägt und ihn leise ins Unendliche ausklingen läßt, statt ihn zu seinem Ursprung zurückzuführen. Das Wesen der Dekadence besteht ja nicht nur, nach Bourgets interessanter Definition, die sich Nietzsche angeeignet hat,*) in der Souveränetät und Selbständigkeit in Bild, Satz und Wort, das sich vom Ganzen ablöst, sondern meist eigentlich im Mangel an Persönlichkeit, die allein künstlerische Totalität schaffen kann.

Dehmel steht abseits dieser Lyrik, das wird am klarsten in den Gedichten, die dieser reinen Stimmungskunst scheinbar nahe verwandt sind:

Die Rosen leuchten immer noch,
Die dunkeln Blätter zittern sacht;
Ich bin im Grase aufgewacht,
O kämst du doch,
Es ist so tiefe Mitternacht.

Den Mond verdeckt das Gartentor,
Sein Licht fließt über in den See,
Die Weiden stehn so still empor,
Mein Nacken wühlt im feuchten Klee;
So liebt ich dich noch nie zuvor!

So hab' ich es noch nie gewußt,
So oft ich Deinen Hals umschloß
Und blind dein innerstes genoß,
Warum Du so aus banger Brust
Aufstöhntest, wenn ich überfloß.

O jetzt, o hättest Du gesehn,
Wie dort das Glühwürmpärchen kroch!
Ich will nie wieder von Dir gehn!
O kämst Du doch!
Die Rosen leuchten immer noch.

*) Bourgets Definition steht in seinem Essay über Baudelaire. Nietzsches daher entnommene Erklärung lautet: „Womit kennzeichnet sich jede literarische Dekadence? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen. Das Ganze ist kein Ganzes mehr — ... das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt."

Hier ist alles Naturgefühl auf den Liebestrieb bezogen, ja es entwickelt sich erst aus ihm, und der besondere Reiz des Gedichtes besteht darin, daß es Erinnerung und Erwartung in einen einzigen starken Willenstrieb auflöst.

Diese tiefe Sehnsucht nach dem Weibe gibt die Grundnote in Dehmels Schaffen ab. Seine Stärke liegt hier und seine Begrenzung, denn das Weib ist nun einmal nicht im stande, die ganze Welt des Mannes auszulösen. Anfangs freilich hat Dehmel das rein männliche Ideal, die spezifische Ethik des Mannes, sein Streben und seine letzte Sehnsucht stärker betont:

„Denn nicht über sich,
denn nicht außer sich,
nur noch in sich
sucht die Allmacht der Mensch
der dem Schicksal gewachsen ist."

Und die Inbrunst zur ganzen Welt ist es, die diesen Dichter durchschüttert und durchbebt:

„Ich hab' mit Inbrünsten jeder Art
mich zwischen Tier und Gott herumgeschlagen —
ich steh, und schmerzhaft reiß ich mir den Bart:
Nur eine Inbrunst läßt sich treu ertragen:
Zur ganzen Welt."

Die Gotterhöhung des Menschen durch die geistige Befruchtung des Instinktlebens ist das heidnisch-pantheistische Ideal Dehmels. Hier liegt jenes drittes Reich, das seit Goethe und Heine, die zuerst einen Zusammenschluß hellenischer Sinnlichkeit und christlicher Ethik fordern, das Leitmotiv der modernen Dichtung bildet:

„Nur noch Seele, nur noch Sinn,
die du bist und der ich bin,
werden wir mit nacktem Leibe
einen neuen Menschen zeugen."

Für Dehmel's Lyrik charakteristisch ist ein dumpfer Taumel, eine noch glühende und deshalb oft unplastische Leidenschaftlichkeit, die durch seine Seele jagt, eine gewisse Erkünstelung des Reimes, die in einem seltsamen Widerspruche steht mit Naturworten und Lauten, die nur ein lokales Kolorit besitzen. In dem sehr bedeutenden Romanzencyklus „Zwei Menschen" hat er sich nun zu einer viel größeren Reinheit und Plastik der Darstellung durchgerungen, und er erreicht hier

durchaus sein künstlerisches Ziel, den augenblicklichen Seelenzustand mit einem individuellen Landschaftsbilde, das den Rahmen für menschliches Erleben abgibt, in Einklang zu setzen. Er gibt uns ganz einzige Landschaftsbilder unerhörter Anschaulichkeit:

„Und es liegt ein Strom im Tal, und Nebel steigen;
Der Strom glänzt gläsern und scheint still zu stehn.
Aus grüner Dämmrung dehnen und verzweigen
Die Wälder sich zu hundert blauen Höhn.
Ein dunkles Schloß wiegt zwischen seinen Giebeln
Den großen goldnen Mond; zwei Fenster glühn,
Und drunter winden sich an Rebenhügeln
Die Lichter kleiner Städte hin."

Hier ist ein an sich durchaus ruhiges, fast idyllisches Bild, wie man es etwa vom Heidelberger Schloß oder von der Bastei aus anschaut, in Farbe, Licht und Bewegung umgesetzt.

Oder:

„Zwischen zwei Rappen jachtert ein Schimmel.
Sonne glitzert auf Schneestaubgewimmel:
Ein Schlitten stibt mit zwei Menschen dahin
Schwarz funkeln die Schellen der silbernen Bügel.
Ein Weib schwingt die Peitsche, der Mann führt die Zügel.
Jetzt reckt er das Kinn:"

Es handelt sich hier um einen Kranz seelischer Erlebnisse, die die Liebe zweier Menschen, die sich von alten Fesseln befreien und nun mehr und mehr in einander hineinwachsen, zur höchsten Vollendung führen. Zwei Menschen, die sich als eine Welt fühlen, es aber für uns im höchsten Sinne nicht sind; dazu ist diese Welt trotz der romantischen, etwas gewaltsamen Handlung zu individuell und subjektiv angeschaut, zu impressionistisch wiedergegeben. Die Entwicklung zweier Menschen in der Liebe reiht sich an Zufallsmomenten auf, ohne höhere, typische Notwendigkeit. Und hier muß gesagt werden, daß der Impressionismus für das seelische Erleben überhaupt nicht denselben Kunstwert besitzt, wie für die Malerei. Er vermag in der Malerei weit höheres zu leisten als in der Dichtung, weil das Auge sozialer geartet ist, mehr Gemeinsamkeiten aufweist als das individuelle Empfinden, das durchaus auf menschliche Urgefühle zurückgeführt werden muß. In diesem ästhetischen Irrtum liegt ein Grundmangel der modernen lyrischen Kleinkunst. . . .

Während Dehmel's Lyrik ganz im Irdischen verharrt, ist die Dichtung Alfred Mombert's, von ihren Anfängen abgesehen

('Tag und Nacht)' durchaus kosmisch und visionär. Sie ist im Goethe'schen Sinne 'bedeutend' und uns mag das Wort aus der Italienischen Reise beifallen, wo der Dichter nach dem Anblick der sixtinischen Fresken bekennt: „Ich bin in dem Augenblicke so für Michel Angelo eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann."

Mombert erinnert an die großen Mystiker und Visionäre, die durch eine außerordentliche Kunst der Verinnerlichung auf den Tiefen ihrer befreiten Seele ein kosmisches Weltbild in großen elementaren Zügen erschauen, die in sich gleichsam den großen Zeugungsprozeß der Welt erleben. Mit der sogenannten Übermenschen-Poesie ('Ich bin das All, ich bin die Sonne'), hat das natürlich nichts zu tun. Hier liegt eine großartige Vision vor, ein machtvoller Rauschzustand, der sich entladen muß in übergroßen, oft unsinnlichen Bildern und Gefühlen. Es sind dionysische Gedichte. Bei Dehmel finden wir einmal das Bild eines Knaben, der zur Nachtzeit am Strand des Meeres liegend, schläft:

„Ein großer Stern scheint seinem Atem entstiegen,
In dessen Glanz sich alle Wellen wiegen."

Besser kann man das Traumhaft-Unbewußte, das Ekstatische und Visionäre der eigenartigen Lyrik Momberts nicht im Bilde darstellen. Sein Gedicht ist groß, elementar, ganz männlichen Geistes voll. Es ist so wenig impressionistisch, daß es vielmehr selbstschöpferisch die Elemente gebiert, die sich dem Chaos entringen: Die Erde, Sonne, das Meer, das Weib. Ein fremdes, der Schöpfung verwandtes Wesen gewinnt Macht über den Dichter und an eine große Riesenwand schreibt er weltumspannende Urworte:

In der Nacht überschritt ich den Gebirgspaß
Und gelangte an einen See,
Da der Mond rot untersank.
Am Ufer stehend
Und schöpfend aus der stummen Flut,
Hing mein Traumblick
An meiner trankgefüllten Hand.
Da sah ich wie im Spiegel Einen dastehn
Am Rande eines ungeklärten Chaos;
Dunkel Gewölk war vor seinem Antlitz,
Die Hand hielt er ausgestreckt,
Drin ruhte alles uferlose Meer,
Aus der Tiefe aufgeschöpft

Und ſeltſam war's, daß Jener ganz mir glich,
Unzertrennbar, ja ſchier Eins mit mir
Und daß er fernerhin noch,
Traumſtärker noch
In ſeine trankerfüllte Hand ſtarrte...

Und:

Aus der tiefen Nacht kamſt Du zu mir,
Du Goldene mit ſchwerem Gang.
Uferlos früh Dein Geſicht.
Uferlos künftig mein Gedicht,
Das dir entgegenſang.
Mutter Du, und mein Weib Du;
Am großen Feuer wärm ich Deine nackten Füße.

Feuerbeleuchtete,
Unſagbar Süße,
Ich erfreue mich deines enthüllten Schooßes.
Dein Schooß iſt Ruhe und ganz Stille.
Er iſt abgewandt dem Brauſen
Der großen Waſſerfälle.

Rein künſtlerich angeſehen ſind dieſe Gedichte höchſt unvollkommen. Sie haben keine Begrenzungen und wachſen nicht, wie es not täte, aus realen Bildern allmählich auf ins Gigantiſche. Und die hier verwandten Worte und Bilder ſetzen einen jungfräulichen Leib der Sprache voraus. Gleichviel, ſie haben Größe und weiſen der Lyrik neue ungeahnte Wege.

* * *

Während wir hier ein Zukunftsland betreten, iſt die L'art pour l'art-Lyrik derer um Stefan George und Hugo von Hofmannsthal rückſtändig wie im Grunde alle nur romantiſche Kunſt, als welche keinen Willen zum Leben und keinen Mut zur Gegenwart in ſich trägt. Ihnen iſt Menſch und Welt nur Erinnerung, niemals Gegenwart, geſchweige Zukunft. Nur Traum, nicht Leben.

„Das Leben iſt ein Wanderſchatten nur, ein Komödiant,
Der auf der Bühn' ein Stündlein toſt und raſt,
Und dann nicht mehr gehört wird; 's iſt ein Märchen,
Erzählt von einem Tropf, voll Sturm und Drang,
Doch nichts bedeutend."

Dieſe Worte eines Macbeth, die er aber wohlgemerkt, als Lebensſatter ſpricht, von Todesſchatten umwölkt, darf man dieſer Dichtung als Motto voranſetzen. Sie iſt die ſtehende Note dieſer peſſimiſtiſchen,

weltbedrückten Lebensanſchauung und insbeſondere für die jung-öſterreichiſche Literatur charakteriſtiſch. „Wir ſpielen immer, wer es weiß, iſt klug.“

In Baudelaire, dieſem feinen Seelenanalytiker, der den Pomp und die Erhabenheit kirchlicher Oden auch profane Großſtadtbilder und morbide Stimmungen übertrug, verehrt dieſe Kunſt der Form und des Wortes ihren Herrn und Meiſter. Alles Schöpferiſche iſt ihr fremd und alles drangvoll Lebendige. Wir ſehen eine ſchön gegliederte Architektur mit fein cannelierten Pfeilern und ſchönem Relief, aber eintretend verſpüren wir, daß vor dieſer Heiligkeit alles Leben entflohen iſt. Hier hat das Leben ſich alſo nicht zur Form entwickelt, ſondern das Bild hat alles Leben ausgeſogen, und ſchöne Träume ſpielen über tote Geſichter.

Dieſe Lyrik beſitzt eine Kultur der Sprache, eine Stilvollendung ohne gleichen, aber ſie reizt höchſtens zur Bewunderung, nie zur Andacht und Liebe. Sie erreicht ihr Höchſtes in Gedichten von Hofmannsthal wie ‘Vorfrühling’ und ‘Ballade des äußeren Lebens’:

Und Kinder wachſen auf mit tiefen Augen,
Die von nichts wiſſen, wachſen auf und ſterben
Und alle Menſchen gehen ihre Wege.

Und ſüße Früchte werden aus den herben
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder
Und liegen wenig Tage und verderben.

Und immer weht der Wind und immer wieder
Vernehmen wir und reden viele Worte
Und ſpüren Luſt und Müdigkeit der Glieder.

Und Straßen laufen durch das Gras, und Orte
Sind da und dort, voll Fackeln, Bäumen, Teichen
Und drohende, und totenhaft verdorrte. . .

Wozu ſind dieſe aufgebaut? und gleichen
Einander nie? und ſind unzählig viele?
Was wechſelt Lachen, Weinen und Erbleichen?

Was frommt das alles uns und dieſe Spiele,
Die wir doch groß und ewig einſam ſind
Und wandernd nimmer ſuchen irgend Ziele?

Was frommt's dergleichen viel geſehen haben? . . .
Und dennoch ſagt der viel, der ‚Abend‘ ſagt,
Ein Wort, daraus Tiefſinn und Trauer rinnt

Wie ſchwerer Honig aus den hohlen Waben.

Dieſe Poeſie in ihrer eintönigen Traurigkeit gibt Empfindungen rein als Bild wieder, in einen ſtark ſtiliſierten Rahmen gefaßt. In der älteren Romantik haben wir intereſſante Vorklänge dieſer Dichtung. Oder man leſe ein Gedicht Lenaus, das durchaus an Stefan George gemahnt, die „Stimme des Regens“:

Die Lüfte ruhten auf der weiten Heide,
Die Diſteln ſind ſo regungslos zu ſchauen,
So ſtarr, als wären ſie aus Stein gehauen,
Bis ſie der Wandrer ſtreift mit ſeinem Kleide.

Und Erd' und Himmel haben keine Scheide,
In eins gefallen ſind die nebelgrauen,
Zwei Freunden gleich, die ſich ihr Leid vertrauen
Und mein und dein vergeſſen traurig beide.

Nun plötzlich wankt die Diſtel hin und wieder
Und heftig lauſchend bricht der Regen nieder,
Wie laute Antwort auf ein ſtummes Fragen.

Der Wandrer hört den Regen niederbrauſen,
Er hört die windgepeitſchte Diſtel ſauſen,
Und eine Wehmut fühlt er, nicht zu ſagen.

Das Drama Hofmannsthals trägt durchaus das gleiche Gepräge, d. h. es iſt nur lyriſcher Monolog, Betrachtungen und Bilder aufgereiht an dem Faden einer traumhaften Handlung. Seine feine Pſychologie iſt ohne jede Plaſtik, ſie haftet nicht am Gegenſtändlichen, ſondern an puren Erinnerungsbildern. Ein Schönheitsrauſch voller Farben und Töne, aber ohne Mark und Kraft, ohne Sinn für die Weſenheiten des Lebens, das dieſer Dichtertypus als völlig abſtrakten Begriff auffaßt. Wenn man Schiller mit Recht lyriſche Deklamationen vorwirft, in denen die Helden über ein Gefühl reden, ſtatt ſich ſelbſt auszuſprechen, was tut dieſes, an Goethes ſpäter Stilkunſt wundervoll geſchulte Epigonentum anderes! Wenn im 'Abenteuerer und die Sängerin' ein Juwelier ein Gehänge anbietet, ſo ſetzt der Baron ein:

„O Perlen, Perlen! nichts von Steinen! — Leben!
Sie halten Leben wie ein Augenſtern:
Die Sterne droben, dieſe goldenen Tropfen
Sind jeder, ſagt man, eine ganze Welt:
So gleichen die, nur von weit, weit geſehn
Dem Leib von überirdiſch Badenden
Vielleicht ſind Kinder,
Die einſt der Mond mit Meeresnymphen hatte
Hineingedrückt, ſie frieren in der Luft.“

Und der Juwelier entnimmt merkwürdiger Weise daraus: 'Ich seh', der Herr versteht sich auf Perlen! Solche Beispiele ließen sich häufen. Sie beweisen, wie wenig der Dichter die Situation beherrscht, wie ganz er sich durch die Schönheit seiner Gedanken und den Fluß der Rede berauschen läßt. Schauspieler des Lebens könnte man diese Dichter heißen und am klarsten tritt dieses Schauspielertum in der früher citierten Ästhetik Oscar Wilde's zu Tage.

Hofmannsthal jüngstes antik-modernes Drama 'Elektra' ist gewiß ein Werk, mit dem der Dichter über sich selbst hinausgegangen ist. Jedenfalls sind hier die letzten Möglichkeiten einer wesentlich dekorativen Kunst ausgeschöpft, die die Pracht und Fülle der Bilder und Worte über den elementaren Gefühlsausbruch stellt und die Harmonie des Schönen dem Charakteristischen hintansetzt. Vorbedeutend für die notwendigen Ziele eines wahrhaft modernen Dramas ist sein hoher tragischer Gehalt und die große Linie, in der hier menschliches Erleben aller Kleinlichkeit bar durchaus auf das Wesentliche beschränkt ist. Dennoch vermißt man die lebendige Durchdringung der einzelnen Menschen, und ihre Gefühlsausbrüche tragen ein wesentlich monologisches Gepräge. Auch hier erzeugt ein stilisiertes Gefühl, das bereits von des Gedankens Bläße angekränkelt ist, einen neuen Gedanken und dieser wieder ein neues Bild, das aller Schönheit unbeschadet dem Werke eine blutlose Marmorkälte verleiht. Und wo wir Hitze und Glut zu verspüren meinen, ist es doch nicht der Ausbruch wahrer Leidenschaft, sondern gleichsam das Fieber eines ganz von Ideen und Zuständen Besessenen. Man darf Hofmannsthal in ihrer Art unleugbar großartige 'Elektra' als ein Gegenstück zum 'Hamlet' auffassen. Während die innerste Tragödie des Dänenprinzen darin besteht, daß er das Wesenlose jeder Tat, das Kindisch-Unbefriedigende jeder Rache, die höchstens einem Laertes genügen mag, in seinem Gefühlsleben vorausnimmt, ist Elektra das unendlich realer denkende Weib, das über die Erfüllung seines Hasses, der alles Weibliche in ihr ertötet hat, zu triumphieren vermag. Während nun Shakespeare seinen Helden immer die seiner Stimmung gemäße Situation schafft, die immer neue Reflexe ein und desselben Charakters widerspiegelt, erreicht Hofmannsthals subjektive Kunst bestenfalls das Ziel, redebegabte plastische Gruppen zu schaffen. Es ist der Ort, darauf hinzuweisen, daß die moderne Dichtung sich zu sehr von der Musik und Bildkunst abhängig gemacht hat, die freilich durch genialere Vertreter, als sie die Literatur besaß, und durch eine mehr bewußte Erkenntnis des

Wesentlichen in der Entwickelung vorausgeschritten sind. Offenbar wird die moderne Dichtung entgegen den romantischen Doktrinen, die einer Verbindung des Malerischen und Musikalischen mit dem Geistig-Sinnlichen das Wort reden, wieder auf gewisse fremdartige Kunstmittel Verzicht leisten und seine innersten Eigenschaften in höherem Grade kultivieren müssen.

V.

Die dramatische Poesie darf in sofern als die höchste poetische Kunst angesprochen werden, als sie Welt und Leben nicht bloß in der Erscheinung, sondern zugleich ihren innersten Gesetzen nach darstellt. Das Gedicht spiegelt nur soviel von der Welt ab, als dem Gefühlsleben des Dichters angehört, als von einem Menschen empfunden und ausgesprochen werden kann. Der Roman ist bestenfalls eine dichterische Kritik der Menschen und Zustände. Erst im Drama erhält das Leben die Erklärung seines Geistes und seiner Gesetze. Das dramatische Weltbild ist ein Kreis, der schlechthin alle Erscheinungen einschließt und das scheinbar Übergangene durch sein Gegenbild scharf beleuchtet. Der Aristokrat Shakespeare gibt die großartigste Charakteristik des Pöbels und Spießertums. Molières Komik wittert das Tragische in jedem lächerlichen Charakter. Der extreme Individualismus Hebbels wird den sozialen Bindungen, der Staatsidee, am tiefsten gerecht. Kleist's ungewöhnliche Männlichkeit dem Weibe und seinen geheimsten, seelischen Trieben.

Das macht: die Lebensgesetze selbst sind dramatischer Natur, und also muß es auch die Kunst sein, die das Leben in seiner Totalität wiedergeben will. In der Kultur folgen sich die Dinge nur scheinbar in epischem Nacheinander wie ein Heute dem Gestern; der eigentliche Entwickelungsprozeß vollzieht sich vielmehr aus dem Anprall feindlicher Strömungen, aus Aktion und Reaktion, aus dem Kampfe, den ein bedeutendes Prinzip mit seinem natürlichen Widersacher führt. Führen muß, um überhaupt zum Bewußtsein seiner Existenz zu gelangen. Drama an sich ist der Kampf zwischen Mann und Weib, weil sich in ihnen der Geist der Schöpfung am stärksten widerspricht. Drama ist der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, Drama der Widerstreit zwischen sinnlichen und geistigen Trieben in der Seele eines Menschen. Dramatisch der Gegensatz von Glauben und Wissen, Liebe und Selbsterhaltung, Streben und Können, die drei großen Konflikte, die das

Kind zum Jüngling, den Erwachsenen zum Manne machen, ihn entwickeln oder vernichten.

Allein das Drama ist im stande, Probleme zu behandeln, weil nur in ihm das dargestellte Bild individueller Zustände eine typische Bedeutung besitzt. Da nun alle Wirkung der Kunst auf ihrem unmittelbaren, gefühlssinnlichen Eindruck beruht, so erwächst für den Dichter die Aufgabe, das Problem in dem Einzelfall eines Menschen schicksals gegenständlich zu machen. Die Idee (das Problem) des Dramas braucht die Konflikte, um überhaupt sinnlich in Erscheinung treten zu können.

An Konflikten fehlt es keinem, auch nicht dem unbedeutendsten Theaterstück. Sie bestehen zumeist darin, daß ein Mensch sich vor die Alternative gestellt sieht, seine Überzeugung zu opfern oder für sie ein schweres Martyrium zu erdulden (etwa der Konflikt in Gutzkows 'Uriel Akosta'). Daß er sein Lebens- und Liebesglück dem väterlichen Willen preisgeben soll (ein betrübend häufiger Konflikt des Dutzendstücks.) Daß sein Beruf ihn in Widerspruch setzt zu den rein menschlichen Instinkten, die unmittelbar aus seinem Charakter hervorgehen. Aber nur im wahren Drama findet der Konflikt seine Auflösung im entsprechenden Problem, das allein seinen Ewigkeitsgehalt verbürgt. Hingegen das Theaterstück sich durchaus mit den Konflikten begnügt, die es mit jener Willkür, die das Leben selbst besitzt, tragisch oder harmonisch ausklingen läßt.

Alle erfolgreichen Theaterstücke der Gegenwart begnügen sich mit der Aufzeigung eines schweren Konflikts in der Seele des Helden. Und ihr Erfolg beruht auf jener Deutlichkeit und Rundung, die das höhere Drama kraft seines tieferen Gehalts niemals erreichen kann.

So muß der „Probekandidat" Dreyers auf sein Lehramt verzichten, weil er sich das Recht nicht nehmen läßt, die dem Bibelglauben zuwiderlaufenden Ergebnisse freier Forschung seinen Primanern vorzutragen. Von warmer Empfindung und ehrlicher Schlichtheit getragen ist das Stück durchaus anständiges Mittelgut, und es liegt kein Grund vor, sich gegen solche für das Theater dauernd notwendigen Werke kritisch zu ereifern. Nur muß man den 'Probekandidaten' nicht als ein Drama ansehen. Dazu fehlt ihm die innere Notwendigkeit. Wenn jemand seinen Beruf aufgiebt, weil die darin geübte Praxis seinen persönlichen Anschauungen widerspricht, so liegt in dieser Übermacht der Zustände gegenüber den Rechten des Einzelnen absolut

nichts notwendig Tragiſches. Man weiß eben durchaus nicht zwiſchen der Tragik des Lebens und der Kunſt zu unterſcheiden. Die Abſetzung eines allzu freiſinnigen Pfarrers, die Not eines Kaufmanns oder Arbeiters, die durch widerwärtige Verhältniſſe zum Ruin oder zu einer ſtrafbaren Tat gedrängt werden, der Zwang, eine Vernunftehe einzugehen, um Frieden und Wohlfahrt des Elternhauſes zu retten, — das alles ſind tragiſche Momente, denen im Leben niemand ſein Mitgefühl verſagen wird. Für das Drama aber, und das muß hier einmal mit aller Entſchiedenheit betont werden, ſind ſolche Unglücksfälle, die aus der Brutalität und Unkultur hervorgehen, völlig gegenſtandslos. Sie laſſen uns durchaus gleichgültig. Jemand macht Schulden, wird zum Verbrecher, ſchießt ſich eine Kugel durch den Kopf. Ein ehrenhafter Menſch läßt ſich dazu verführen, ein gemeines Weib zu heiraten, trotzdem er ſeiner erſten Frau auf dem Totenbette das Gegenteil geſchworen hat, wird betrogen, zum Geſpött der Welt, erhängt ſich. ('Fuhrmann Henſchel.') Nun kommt der Dichter über den Stoff und ſucht die Notwendigkeit dieſes Lebensſchickſals nachzuweiſen. Iſt das wirklich ein tragiſcher Vorwurf? Gebt dem Defraudanten das unterſchlagene Geld durch eine Sammlung im Parterre, und er iſt gerettet! Gebt dem ehrenhaften Manne den guten Einfall, ſein ehebrecheriſches Weib aus dem Haus zu jagen, und er bleibt am Leben. Man wird einwenden, daß die Notwendigkeit des tragiſchen Geſchehens ſich unmittelbar aus dem Charakter des Helden ableiten laſſe. Das hat bekanntlich Otto Ludwig in ſeinem als großartig verſchrieenen 'Erbförſter' gethan. In dieſem wildromantiſchen Spektakelſtück beruht die ganze Tragik auf einer Kette unheilvoller, größtenteils unmöglicher Verwechſelungen und Zufälle. Es iſt im Grunde nichts als eine etwas realiſtiſch aufgeputzte Repriſe der Schickſalstragödie à la Werner, Müllner, Houwald. In ſeiner Kritik des 'Don Carlos' rügt Hebbel, deſſen 'Maria Magdalene' gleichfalls ein Zufallsſtück iſt, mit Recht, daß hier die Kataſtrophe an und für ſich keine iſt, keine innere, in ſich ſelbſt mit Notwendigkeit bedingte, ſondern eine äußere, rein zufällige, darum unſtatthaft, weil der Held nicht von vornherein dem Tode verfallen iſt, vielmehr durchaus aufrecht in einem Leben ſteht, von dem er auch alles höchſte erwartet. „Hamlet," fährt er fort, „durfte fallen durch ein Fechterſpiel, ja Shakeſpeare hätte ihm durch einen vom Dach herunterſtürzenden Ziegel den Kopf zerſchmettern laſſen dürfen, und es wäre doch nicht durch Zufall geſchehen, denn Hamlet gehörte dem Tode an, er war ein

schon außer dem Grabe verwesender Mensch, und es war gleichgültig, auf welche Weise der Tod sich seines Eigentums bemächtigte."

Zuerst Hebbel begriff den Unterschied zwischen Bühnenstück und Drama in seiner ganzen Schärfe und Tiefe: „Das gemeine Theaterstück, wie es bei uns die Bühnen überschwemmt, hat es mit den gewöhnlichsten Zuständen und Menschen zu tun. Es braucht sich nicht erst Glauben zu erkämpfen, denn es versteht sich von selbst; auf jeder Straße trifft man den Helden und sein Schicksal obendrein, das poetische Drama kann gar nicht existieren, ohne mit dieser Welt zu brechen und eine andere aufzubauen, ganz gleichgiltig, ob es sich in einer Bürgerstube oder einem Königssaal abspinnt. Das Publikum, man sage, was man wolle, läßt sich auch ebenso beim Schopf nehmen und über alle Erbsenfelder und Düngerhaufen weg durch die Lüfte führen, wie der Prophet des alten Bundes, der Speise aufs Feld trug. Aber es muß der Engel des Herrn sein, kein eitler Narr, der die Hand ausstreckt."

An solcher Erkenntnis messe man einmal das Drama des Tages, selbst wo es dichterische Potenz beweist, und man wird begreifen, daß es sich hier um lauter Theaterstücke handelt, daß auch die Besten nichts von dem eigentlichen Wesen des Dramas verspüren.

Hier ist Gelegenheit, einmal „aktuell" zu werden. Wo liegt die tiefere Bedeutung eines 'Rosenmontag', eines 'Flachsmann als Erzieher', eines 'Sonnwendtag' (Schönherr)? Hartlebens 'Rosenmontag' ist pure Colportage, eine leidlich geschickte Modernisierung der ältesten Intriguenstücke, mit viel Musik und einer alldeutschen Hurrahstimmung, wie man sie Hartleben am wenigsten zugetraut hätte. Diese Regiments-Großmutter als Schicksal hat etwas überwältigend Komisches, und die Gemeinheit, deren sich die lieben Vettern des Helden schuldig machen, absolut nichts Tragisches. Zugegeben, daß in der Charakteristik des Helden wahre Züge stecken, er ist wie seine Kameraden, ein Mensch, der seinem Schicksal nicht gewachsen ist. Das Ganze: „Kleine Mädchen-Poesie", nichts weiter.

'Flachsmann als Erzieher' zeigt einen Grad dramatischer Verelendung, wie nur noch die übrigen Werke des „Dichters" Otto Ernst. In diesem Thesenstück finden wir eine Dramatisierung der „Kunst im Leben des Kindes." Wie in der 'Jugend von heute' erhebt sich das geistige und poetische Niveau nirgends über Iffland, der übrigens mehr konnte als ganz schwarze und ganz weiße Menschen darstellen.

Freilich hier wie da gilt von diesem widerwärtigen Biedermanns-Idealismus das Wort des Dichters:

„Der Poet ist der Wirt und der letzte Aktus die Zeche;
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch."

Schönherrs „Sonnwendtag" oder Langmanns 'Bartel Turaser' sind das typische Unglücksstück. Man merkt ihnen an, wie sauer es dem Dichter wird, sein Häuflein Unglück zusammenzukriegen und wie selbst dann ein mildtätiger Zufall helfen muß, damit die Katastrophe nicht ausbleibt.

Bühnenerfolge erzielen vornehmlich solche Dramen, deren Tragik ausschließlich in offensichtlichen Konflikten bestehen. Den Konflikt nämlich vermag das Publikum zu fassen, für das hinter dem Konflikt stehende Problem hat es kein Verständnis. In all' seiner Unschuld ist es schließlich mitschuldig an dem unglaublichen Tiefstand der gegenwärtigen Dramendichtung. Es stellt an den Dichter keinen anderen Anspruch, als ein paar Stunden lang lebhaft erschüttert und durchgerüttelt zu werden, je stärker, desto besser. Andererseits fehlt es dem Dichter an dem nötigen Verantwortungsgefühl, das ihn dazu treiben müßte, dem dramatischen Genius, der von Sophokles bis zu Ibsen Ewigkeitswerke erstehen ließ, schaffend nachzueifern.

* * *

Das Drama ist also in seinen Konflikten zeitlich begrenzt, hingegen es in seinen Problemen Ewigkeitswerte in sich trägt. Stofflich betrachtet, wählt auch der Dramatiker, nicht bloß der Bühnenschriftsteller, zeitgemäße Konflikte. Während sich aber die Tageslitteratur in der Lösung solcher Widersprüche durchaus dem Tagesgeschmack anbequemt und nicht über das sittliche Niveau seiner Zuschauer hinausgeht, spiegelt beim wahren Dichter die Lösung des Konfliktes jedesmal den Geist der Zukunft wieder. Moralisch in rein menschlichem Sinne, muß diese Dichtung also unsittlich sein im Urteile des Publikums.

Selbstverständlich wählt der Dichter Stoffe, die geeignet sind, den darzustellenden Konflikt am stärksten hervortreten zu lassen. Kraft der Eigenschaften, die der modernen Dichtung überhaupt innewohnen, wählt er Themata, die dem Empfinden der Gegenwart nahe stehen, in denen die materielle Welt nichts Fremdartiges für den Zuschauer besitzt. So ist das historische Drama gänzlich in Verfall geraten, weil wir die allein mögliche pathetisch-idealistische Behandlung der

Hiſtorie, die in Schiller ihren vorzüglichſten Vertreter gefunden hat, nicht mehr vertragen und eine realiſtiſche Darſtellung, wie ſie etwa Hauptmann im 'Florian Geyer' oder Strindberg im 'Guſtav Adolf' verſucht hat, abſolut kein Intereſſe bietet. Der Zwang der Ereigniſſe, mit denen man nicht mehr willkürlich umſpringen kann, drückt für uns auf die Geſtaltungskraft des Dichters, der, wenn er ehrlich iſt, nur mehr die Rolle des Interpreten und Kommentators ſpielen kann. Mitſchuld iſt ſodann der antihiſtoriſche Sinn des modernen Menſchen, der vergangene Zuſtände als etwas durchaus Abgeſchloſſenes empfindet, in das man nicht ungeſtraft Anſchauungen und Gefühle der Gegenwart hineintragen kann, ohne ſich am Geiſte der Geſchichte ſelbſt zu verſündigen. „Wozu wären denn die Poeten," ſagt Goethe, „wenn ſie bloß die Geſchichte eines Hiſtorikers wiederholen wollten! Der Dichter muß weitergehen und uns womöglich etwas Höheres und Beſſeres geben! Die Charaktere des Sophokles tragen alle etwas von der hohen Seele des großen Dichters, ſowie die Charaktere des Shakeſpeare von den ſeinigen. Und ſo iſt es recht, und ſo ſoll man es machen." So wie Shakeſpeare, Goethe, ſelbſt Kleiſt kann man es aber heute nicht mehr machen, weil unſere wachſende Kenntnis der Geſchichte, der Reſpekt vor der Gewalt der Tatſachen, dieſen notwendigen Idealiſierungsprozeß vereitelt. Die materialiſtiſche Geſchichtsauffaſſung iſt aber ihrer ganzen Natur nach ungeeignet, die dramatiſche Poeſie zu befruchten, da im Drama Geiſt und Perſönlichkeit, nicht aber Tatſachen und Zuſtände die führende Rolle beſitzen.

Charakteriſtiſch für unſere Stellung zum hiſtoriſchen Drama iſt eine hübſche Ibſen-Anekdote, die Michael Georg Conrad berichtet. Bei einem Bankett geraten Ibſen und der typiſche Hohenſtaufendichter Martin Greif aneinander, und der nordiſche Dichter macht nachträglich ſeinem Groll über dieſe unzeitgemäße Dichtung Luft: „Was wollte denn eigentlich dieſer Martin Greif? Ich verſtehe nicht. Was ſchreibt er denn für Dramen? Die Dramen von Leuten, die längſt tot ſind, die er niemals gekannt hat. Kann man über Unbekannte Dramen ſchreiben? Was gehen den Martin Greif die Toten an? Er ſoll ſie doch in Ruhe laſſen und die Lebendigen dramatiſieren ſoviel er will. Jetzt ſtört er die toten bayeriſchen Fürſten in ihrer Grabesruhe. Wenn er mit dieſen fertig iſt, kommen wohl die hohenzolleriſchen dran. Es iſt wahr, es giebt genug tote Fürſten. Die Geſchichte iſt groß. Aber das iſt heute doch nicht die Aufgabe der Dramatik!"

'Aber lieber Doktor Ibsen, Sie haben doch auch einen Catilina geschrieben!'

„Oho!" rief er prompt. „Erstens war Catilina kein König, sondern ein Anarchist. Zweitens war ich damals noch kein Dramatiker, sondern Apotheker. Catilina war des Apothekers erster dramatischer Versuch. Ist Martin Greif jemals Apotheker gewesen? Also!"

Ibsen hat nun nicht nur den 'Catilina' geschrieben, sondern vor allem auch die „Kronprätendenten", das einzige moderne Historiendrama großen Stils, das wir besitzen. Hier kamen sich aber ein geschichtlicher Stoff und die Geistesrichtung des Dichters ungewöhnlich glücklich entgegen.

Die tatsächliche Wiederbelebung des historischen Dramas, das gegenwärtig nur von dem Dilettantismus kultiviert wird, hängt davon ab, ob die zukünftige Dichtung die Kraft besitzt, das historische Geschehen symbolisch zu bewerten, alles Tatsächliche also auf ein Minimum zu beschränken, um die Idee des Weltgeschehens und ihre Repräsentanten, die individuellen Genies der Tat und des Gedankens, desto klarer und reiner hervortreten zu lassen. Der symbolische Gehalt einer historischen Epoche, in einem Helden verkörpert, muß also der Stoff des späteren historischen Dramas werden.

Für die Gegenwart ist das politische und soziale Drama nur scheinbar im stande, für die vergessene poetische Historie Ersatz zu bieten. Die moderne Politik, aus der Björnson etwa mehrfach seine Sujets entnommen hat ('Der König', 'Paul Lange' und 'Tora Parsberg') kann nur der großen satirischen Komödie, auf die wir ja immer noch warten, zur Folie dienen, denn die äußere Politik der Fürsten und Staatsmänner hat längst aufgehört, groß und erhebend zu sein. Das ernste innerpolitische oder soziale Drama läuft aber immer auf den Kampf des Unternehmertums gegen die Arbeiter hinaus, und mit solchen rein in den äußeren Verhältnissen liegenden Konflikten hat die moderne Dichtung nichts zu tun. Ein Dichter von der Kraft und dem Geiste Zolas würde auch hier elementare Gegensätze entdecken, die sich über die naturalistische Vorder- und Hinterhausdichtung erheben; nur ist das moderne Drama bisher so durchaus individualistisch geartet, daß Probleme sozialer Natur nur für eine Kunst zweiten Ranges in Frage kommen.

Günstiger stehen die Dinge für das religiöse Drama, das gleichfalls sozialen Charakter hat. Aber hier ist das soziale Moment

ganz seiner Materialität entkleidet und ausschließlich auf die Empfindung bezogen. Es kommt hier natürlich nicht auf Behandlung religiöser Fragen an, sondern auf die Totalität der Religion selbst, und zwar einer Religion, die unserem sittlichen Empfinden am nächsten steht. Am Christusproblem selbst haben sich Grabbe, Hebbel und Richard Wagner, der einen 'Jesus von Nazareth' als reines Drama schreiben wollte, vergebens abgemüht, und offenbar ist diese Aufgabe im modernen Sinne auch nur ohne die Einbeziehung einer so großen und überragenden Persönlichkeit, die dem sozialen Stoffe zu viel Individuelles beimischt, zu lösen. Björnson macht den Versuch in dem, meines Erachtens, maßlos überschätzten Drama, 'Über unsere Kraft', gegen das sich nicht mehr und nicht weniger einwenden läßt, als daß es überhaupt kein Drama ist. Entgegen dem biblischen Drama ('Judith', 'Maccabäer', 'Johannes'), dessen wesentliche Aufgabe es ist, die feststehende Tat durch die Psychologie des Helden zu motivieren, hat das religiöse Schauspiel vorwiegend sozialethische Aufgaben. Ihm liegt ob, den religiösen Geist in seiner Wesenheit und unversiegbaren Kraft aufzuzeigen, ihn aus dogmatischen Begriffen wieder zur Natur und Menschlichkeit zu erheben.

Diese Perspektiven des Dramas sind durchaus subjektiv gehalten, da sie sich leider nicht auf etwas Gegebenes stützen können. Das moderne Drama, wie es ist, sehen wir durchaus auf die Sphäre des dritten oder vierten Standes beschränkt und damit zu einer geistigen Armut und trostlosen Nüchternheit verurteilt, die man im Leben so oft antrifft, daß man nicht recht versteht, warum die Dichtung sie verewigen soll.

* * *

In seinen Anfängen lebt das bürgerliche Drama von Konflikten, die sich aus der tiefgehenden Scheidung zwischen Bürgertum und Adel ergeben. Die unüberbrückbare Kluft der Standesunterschiede, klassisch dargestellt in 'Kabale und Liebe', besitzt für die Epoche eines politischen und familiären Absolutismus wahrhaft tragische Bedeutung. Für die Selbstherrlichkeit des Individuums, das der Konvention und Autorität mit seinem Willen widerspricht, ist kein Raum und kein Empfindung. Erst die ausgehende Romantik schafft in Michael Kohlhaas eine Individualität aus dem Volke, die ihr Leben einsetzt, um Recht zu behalten.

Man begreift sofort, daß Schillers „bürgerliches Trauerspiel" mit seinen Konflikten ganz so an die Zeit gebunden ist, wie etwa sein

Vorläufer „Emilia Galotti“. Die Tragik beruht ja hier im wesentlichen in der persönlichen und sozialen Allgewalt des Präsidenten seinem Sohne gegenüber, typisch angesehen, auf dem strengen Kastengeiste einer Zeit, die eine Verbindung zwischen Adel und Bürgertum verabscheut. Ein verwandtes modernes Drama zeigt uns deutlich, wie ein in äußerlichen Verhältnissen beruhender Konflikt ganz ins rein Menschliche verlegt wird, um überhaupt Geltung zu besitzen: Schnitzlers ‘Liebelei’. In den beiden Liebespaaren werden zwei Gattungen kontrastiert, Menschen, die das Leben zu nehmen verstehen und Menschen, die vom Leben verschlungen werden. Das tragische Erlebnis Christines, der Heldin, besteht nun aber nicht in der Unmöglichkeit, den Geliebten zu heiraten; daran hat ihre hingebende Liebe überhaupt nicht gedacht. Vielmehr hat nach einem wundervollen Worte Ibsens der Geliebte in ihr das Liebesleben gemordet und ihre Existenz in der Wurzel gebrochen. Sie fühlt sich erst geschändet, als sie erfährt, daß sie nur eine Episode in seinem Leben spielte und von dem Menschen, der für eine andere in den Tod geht, im Grunde nichts besessen, wohl aber ihm alles hingegeben hat. Grade im Vergleiche beider Dramen tritt uns die ungeheure Entwicklung des modernen Dramas, die Übertragung sozialer Konflikte in individuelle, greifbar vor Angen.

Mit der politischen Emanzipation des dritten Standes fällt die Tragik des Kastengeistes in nichts zusammen, und das bürgerliche Drama sieht sich auf die Konflikte innerhalb seiner eigenen Sphäre angewiesen. Wie Hebbel im Vorwort seiner ‘Maria Magdalene’ ausführt, gerät es rasch in Verfall und Mißkredit, weil es so wenig wie unser heutiges Durchschnittsdrama, aus seinen inneren Elementen emporwächst. „Vielmehr hat man es aus allerlei Äußerlichkeiten, z. B. aus dem Mangel an Geld bei Überfluß an Hunger, vor allem aber aus dem Zusammenstoßen des dritten Standes mit dem zweiten und ersten in Liebesaffären, zusammengeflickt. Daraus geht nun unleugbar viel Trauriges, aber nichts Tragisches hervor, denn das Tragische muß als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesetztes und gar nicht zu Umgehendes auftreten; sobald man sich mit einem: Hätte er (dreißig Taler gehabt . . .) oder einem: Wäre sie (ein Fräulein gewesen usw.) helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial, und die Wirkung, wenn sie nicht ganz verpufft, besteht darin, daß die Zuschauer am nächsten Tage mit größerer Bereitwilligkeit als sonst ihre Armensteuer bezahlen oder ihre Töchter nachsichtiger behandeln,

dafür haben sich aber die resp. Armenvorsteher und Töchter zu bedanken, nicht die dramatische Kunst."

Für Hebbel selbst blieb dieses bürgerliche Trauerspiel ein erster und einziger, wie wir zu zeigen versuchten, mißlungener Versuch. Er verläßt alsbald diese Sphäre, um zum historischen und mythischen Drama großen Stils zurückzukehren. Das historische Drama war ihm nicht Selbstzweck wie seinem Antipoden Grabbe, ja das historische Moment, das die zeitliche Gebundenheit der Individuen betont, ist in ihm eigentlich ziemlich schwach entwickelt. Vielmehr bot die Historie oder eine zeitlose entlegene Kultur ihm nur den würdigen Rahmen groß angeschauter Menschen und großartiger Verhältnisse, die er in ihrer Reinheit und Urkraft darstellen wollte. Es kam ihn darauf an, den modernen Geist und das gegenwärtige Empfinden im Spiegel vergangener Zeiten treu und unbeirrt aufzufangen. Des sind seine 'Nibelungen' ein Zeugnis von wunderbarer Großartigkeit, zugleich ein Dokument hochstrebenden künstlerischen Wollens, das im Können restlos aufgeht. Philosophisch angesehen findet Hebbel den Grundbegriff der neueren, oder besser seiner eigenen Tragödie, „in dem herben Gebundensein des höchsten Adels menschlicher Natur in Leid und Tod und in dem dadurch bedingten, ja als notwendig vorausgesetzten Widerstand der Welt gegen das Große in seinem Werdegang." Oder, wie es ein andermal heißt: „Menschennatur und Menschengeschick: Das sind die beiden Rätsel, die das Drama zu lösen sucht... Wir Neueren suchen die Menschennatur, in welcher Gestalt der Verzerrung sie uns auch entgegentrete, auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge zurückzuführen." Das Gesetzmäßige in der Lösung seiner Konflikte macht Hebbels wesentliche Größe aus. Und er findet das Gesetz jedesmal im Reinmenschlichen, im Charakter. Nicht mehr im blind waltenden Schicksal, in tragischer Schuld, im Zwang der Verhältnisse. Er schildert Menschen, die mit der Weltidee in Konflikt geraten und zu Grunde gehen, weil die Erhaltung der Welt wichtiger ist als die des Individuums, das sich gegen seine Gesetze aufbäumt. Die Helden Hebbels, ein Holofernes, Herodes, Kandaules beleidigen das Weltgefühl, indem sie das Weib verachten. Ihnen fehlt die Scham, jene letzte Stufe des Männlichen, die das Weib im Manne entwickelt wie sie von ihm die höchste Gabe der Aufrichtigkeit empfängt. Und so gehen sie zu Grunde, weil sie der höchsten Menschlichkeit, der Liebe spotten.

Was trieb Hebbel dazu, das Familiendrama so rasch wieder auf-

zugeben und seine intimen Seelenkonflikte in den Rahmen einer großzügigen historischen und mythologischen Handlung einzuspannen? Er fand, daß die menschliche Tragik sich in Folge der 'schrecklichen Gebundenheit des Lebens' in so bedrückter und bedrückender Sphäre nicht genügend ausleben könne. Es war der Individualismus so weit vorgeschritten, daß er zu seiner Entfaltung eines größeren Spielraums, eines erhabenen Hintergrunds bedurfte. Für uns nämlich hat der Konflikt innerhalb der Familie kaum noch mehr Bedeutung und Lebenswert als der früher beliebte Ständekonflikt. Entweder gehorcht das Individuum der Familientradition oder dem Eigenwillen des Vaters, alsdann verliert es das Anrecht auf tragische Bewertung. Oder das Individuum wächst über die Familie hinaus, so liegt in dieser Befreiung der Persönlichkeit schwerlich etwas Tragisches. Eine gewisse Nachblüte hat das Familiendrama allerdings durch Anzengruber erlebt, der eine scharfe und lautere Charakteristik mit einem außerordentlichen Bühneninstinkt verbindet. Die eigenartige Stellung des österreichischen Volksdichters, der seine Bauerndramen in einfach klaren Linien aufbaut und in seinen Konflikten durchaus der Tradition gehorcht, besteht darin, daß er als letzter Dramatiker großen Stils das persönliche und soziale Element zu versöhnen weiß, indem er dem Individuum und der Masse gleichermassen zu ihrem Rechte verhilft. Anzengruber steht uns nahe durch die Fülle des kraftvollen Lebens, das in seinen Dramen pulsiert. Mehr noch durch durch die energisch-trotzige Lebensbejahung, durch den Willen zum Leben und die urgesunde dogmenfreie Weltanschauung, die seine besten Gestalten erfüllt. Gleichwohl hat seine Kunstart, in ihren gespannten Kontrastwirkungen, in ihrer volksmäßigen Tendenz wenig mit der modernen Poesie zu tun, die auf eine stärkere Nuancierung und intimere Gefühlssprache bedacht ist. Das moderne Drama kennt wenige so großartige, unmittelbar ans Herz greifende Szenen wie die des 'Meineidbauer', da die Bauerndirne den entscheidenden Erbschaftsbrief, den ihr keine Gewalt abtrotzen konnte, mit der entsagenden Kraft einer großen Liebe in die Flammen wirft, sich so ihres Rechtes freiwillig begebend. So dient bei Anzengruber die brutale Theatralik nur dazu, die letzte Leidenschaft und die höchste Güte in elementarer Menschlichkeit durchbrechen zu lassen. Seine Kunst ist primitiver aber auch intensiver als die spezifisch moderne Dichtung, die von einem anderen Fühlen und Denken beseelt ist.

Das Individualitätsdrama löst allmählich das soziale Drama im engeren Sinne, das bürgerliche Familiendrama, ab, und dessen letzte Vertreter, ein Sudermann oder Halbe haben für die moderne Dichtung nur noch sehr geringe Bedeutung. Der Konflikt solcher Kompromißstücke, die zumeist mit verwaschenen Motiven des französischen Thesenstücks arbeiten, bestenfalls aber eine kleinliche Imitation des Ibsenschen Familiendramas darstellen, wurzelt in Lebensanschauungen und Gefühlswelten, die uns trotz der geringen trennenden Zeitspanne bereits ungeheuer fremd geworden sind. Die uns andererseits noch zu nahe stehen, als daß wir sie bereits mit unbefangenem historischen Urteil genießen könnten. Unser Persönlichkeitsgefühl ist heute so weit erstarkt, daß in den ersten und ernstesten Konflikten des Lebens, wie sie etwa Beruf und Ehe herbeiführen, ein fremder Wille (die väterliche Autorität usw.) überhaupt nicht mehr in Frage kommt. Andere Probleme, wie etwa das Ehebruchsthema, ertragen wir aber nicht mehr in einer rohen theatralischen Behandlung, die das Weib zum willenlosen Spielball eines Herrenmenschen macht. So viel ich sehe, beruht unsere junge und jüngste Dramatik freilich noch auf einem Schema von traditionellen Konflikten, die der moderne Mensch gar nicht mehr als solche empfindet.

VI.

Im Individualitätsdrama erlebt der Held in sich selbst die Summe der Prüfungen, die ehedem die Verhältnisse über ihn heraufbeschworen haben. Der Charakter des Menschen, die Summe seiner persönlichen Strebungen und Triebe, wird sein Schicksal:

> Ihr führt ins Leben uns hinein,
> Ihr läßt den Armen schuldig werden,
> Dann überläßt Ihr ihn der Pein,
> Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Der moderne Held geht also nicht an den äußeren Geschehnissen zu Grunde, sondern recht eigentlich an seiner persönlichen Auffassung des Lebens, an seinem Unvermögen der Welt den Stempel seines Willens aufzudrücken. Er hat es leicht an den Klippen des Daseins vorbeizusegeln, aber er ist machtlos gegen die elementaren Triebe seiner eigenen Seele. Das moderne Drama schildert nicht nur das Werden eines Charakters, es zeigt zugleich die Notwendigkeit seines Vergehens.

Eben die Lebenskräfte, denen er die Entwicklung verdankt, ſind ſchuldig an ſeinem Untergange. Nemo contra Deum nisi Deus ipse.

Somit verwandelt ſich die tragiſche Schuld des Helden, die uns von älteren Dramen her ſo bekannt iſt, in eine ungleich ergreifendere tragiſche Unſchuld. Fortan tut der Held keinen Fehltritt, den er büßen muß wie noch bei Grillparzer. Vielmehr liegt ſein Untergang in ſeiner Reinheit beſchloſſen, in der Unfähigkeit mit dem Leben zu paktieren. Bereits Schopenhauer weiſt darauf hin, daß es ein tieferes Unglück gibt, als blindes Ungefähr oder ſchuftige Bosheit verurſachen können: „Das Unglück kann auch herbeigeführt werden durch die bloße Stellung der Perſonen gegeneinander, durch die Verhältniſſe, ſo daß es weder eines ungeheuren Irrtums oder eines unerhörten Zufalls, noch auch eines die Grenzen der Menſchheit im Böſen erreichenden Charakters bedarf; ſondern Charaktere, wie ſie in moraliſcher Hinſicht gewöhnlich ſind, unter Umſtänden, wie ſie häufig eintreten, ſind ſo gegeneinander geſtellt, daß ihre Lage ſie zwingt, ſich gegenſeitig wiſſend und ſehend das größte Unglück zu bereiten, ohne daß dabei das Unrecht auf irgend einer Seite ganz allein ſei. Dieſe letztere Art ſcheint mir den beiden anderen weit vorzuziehen; denn ſie zeigt uns das größte Unglück nicht als eine Ausnahme, nicht als etwas durch ſeltene Umſtände oder monſtröſe Charaktere Herbeigeführtes, ſondern als etwas aus dem Thun und den Charakteren des Menſchen leicht und von ſelbſt, faſt als weſentlich Hervorgehendes und führt es eben dadurch furchtbar nahe an uns heran.“ Schon Schopenhauer kennt alſo die Tragik ganz perſönlichen Erlebens, die auf Haupt- und Staatsaktionen verzichtet, um ſich auf das zu beſchränken, was am ſtärkſten und ganz unmittelbar berührt. Und das ſind die von unſerm Philoſophen ſchön gezeichneten Wunden, die der Menſch dem liebenden Menſchen ſchlägt. Wir finden dieſe Tragik der Unſchuld in hohem Maße bei Ibſen entwickelt. So ſteht die Frau Alving der ‘Geſpenſter’ vor uns als eine mater dolorosa, der Pièta Michelangelos vergleichbar, denn ihr hat das Schickſal die eherne Aufgabe zugeſchrieben, das Liebſte auf Erden zu töten. Und ähnlich ſind die ſeeliſchen Vorgänge, die Hedwig Ekdal zum Selbſtmord treiben, iſt der unwiderſtehliche Trieb Rebekka Weſt's eine ſchwere Schuld über Rosmersholm heraufzubeſchwören. Während aber Ibſen mit einem gewiſſen theologiſchen Atavismus gern eine Art Schuld konſtruiert, wo wir nur die Betätigung von Trieben ſehen, die ſich unmittelbar aus dem Charakter ergeben, ſo liebt es Maeterlinck, die Unſchuld in paradiſiſcher Reinheit darzuſtellen. So entſagt

Selyſette, die Gattin Meléandres dem Leben, da Aglavaine, ein höher gearteter Typus des Weibes, den Gatten unwiderſtehlich anzieht. In dieſer reinen Atmoſphäre hoher und edler Seelen verſpüren wir nichts von dem lärmenden Wolluſttrieb der 'Gioconda' d'Annunzios, nichts von der nervöſen Unruhe der 'Einſamen Menſchen.' Der Dichter verſucht es, die Tragik der Liebe zweier Frauen zu einem Manne ganz objektiv darzuſtellen, in ihrem Stimmungsgehalt, losgelöſt von der Gewalt perſönlicher Wünſche und Strebungen. Und wir verſpüren in 'Pelleas und Meliſande', wo ſich zwei Kinder in Unſchuld küſſen und unſchuldig-ſchuldig von dem Gatten und Bruder getötet werden, die gleiche märchenhafte Tragik eines dunklen Lebens, das ſich hinwegſetzt über die moraliſchen Satzungen der Menſchen und die Schwere der Tat erſt nach dem Geſchehen ſpürt. Hier iſt alſo das tragiſche Geſchick ohne jedes äußere Intriguenſpiel ganz aus den beſtehenden Verhältniſſen entwickelt, ganz auf das ſeeliſche Erleben geſtellt, das wir unmittelbar nachfühlen können.

Mit der tragiſchen Schuld ſchwindet auch die poetiſche Gerechtigkeit mehr und mehr aus dem Geſichtskreis des Dramas. Bereits bei Shakeſpeare vermißt ſie die Kritik eines Dr. Johnſon, und als es ſich um die Rezeption des Briten auf deutſchem Boden handelte, mußte man anfangs Lear, Cordelia, Desdemona, die doch ganz unſchuldig ſind, am Leben laſſen. Shakeſpeare ſteht ja ganz jenſeits von Gut und Böſe. Der Weltbrand, den er in ſeinen Tragödien entfacht, rafft den Schuldigen mitſamt der Unſchuld hinweg, und ein großes Sterben iſt das Finale in den gewaltigen Leidenſchaftsdramen.

* * *

Den größten Teil der Wirkung, die das antike Drama noch heute auf uns ausübt, verdankt es ſeiner inneren Notwendigkeit. Ein unentrinnbares Verhängnis, aller menſchlichen Anſtrengungen ſpottend, zwingt den Helden der Antike in den vorbeſtimmten Untergang. Die Würfel ſeines Schickſals ſind ſchon gefallen, da er gegen das drohende Verhängnis aufbegehrt. Das moderne Drama kann von dieſer Schickſalsidee keinen Gebrauch machen, weil ſie nicht in dem religiöſen Empfinden unſerer Zeit wurzelt. Schillers Verſuch in der 'Braut von Meſſina' eine antikiſierende Schickſalstragödie zu geben, mußte mißlingen, und die romaniſchen Schickſalsdramen, Kleiſts 'Schroffenſteiner' und Grillparzers 'Ahnfrau' nicht ausgenommen, erſcheinen uns heute ſchlechthin als ſpukhafte Theaterei.

Gleichwohl war ein Erſatz für das, was die Schickſalsidee im Drama leiſtete, durchaus notwendig. Ebenſo mußte das moderne Drama, das auf den äußeren Glanz und den blendenden Rahmen großer hiſtoriſcher Ereigniſſe verzichtete, beſtrebt ſein, die innere Bedeutung eines kleineren Geſchehens verſtärken. Es mußte an geiſtigem Gehalt, an Kraft des unmittelbaren Eindrucks dem Helden- und Königsdrama ebenbürtig werden und zu dieſem Behufe eine großartige Idealiſierung erfahren.

An die Stelle einer typiſchen Schickſalsidee tritt die durchaus individuelle Weltanſchauung des Dichters, jene eigentümliche Geiſteswelt, die das einigende Band um ſeine Menſchen ſchlägt, dieſe bei aller Verſchiedenheit als Geſchöpfe ein- und desſelben Künſtlers erkennen läßt. Freilich beſitzt ein Dramatiker nicht dann eine Weltanſchauung, wenn er ſeinen Perſonen fortwährend eingiebt, über die tiefſten Probleme des Lebens zu ſprechen, ja gerade dann beſitzt er ſie gewiß nicht. Andernfalls wäre die 'Verſunkene Glocke', die mit Weltanſchauungs-Bildern überladen iſt, wirklich der moderne 'Fauſt', als den ihn einige Fanatiker bezeichnet haben. Es iſt mit der Weltanſchauung wie mit der Perſönlichkeit. Wer ſie hat, prahlt nicht mit ihrem Beſitz und macht keine Proſelyten. Die Weltanſchauung iſt die Objektivierung der Perſönlichkeit. Sie ſteht über der Dichtung, wie des Dichters Perſönlichkeit über ſeinen Geſtalten ſteht. Sie iſt die höhere Einheit, in die alle notwendigen Gegenſätze des Werkes münden, und ſie repräſentiert jene Totalität, die einer Dichtung außer dem realen Gehalt eine ſymboliſche Bedeutung giebt. Erſt wenn uns die geheimen Fäden aufgedeckt werden, die zwiſchen der konkreten Dichtung und dem geſetzmäßigen Weltgeſchehen exiſtieren, erhalten wir den Eindruck einer höheren Notwendigkeit. Nicht mehr das Fatum, ſondern der Dichter ſelbſt diktiert ſeinen Menſchen die Geſetze ihres Handelns. Wie der antike Dichter alles daran ſetzt, ſeine Charaktere in Einklang mit dem Fatum zu ſetzen (ſie verfallen dem Geſchick dadurch, daß ſie ihm zu entrinnen ſtreben) —, ſo erweiſt der moderne Dramatiker umgekehrt durch ſeiner Menſchen Schickſal die Objektivität ſeiner Weltanſchauung. Somit iſt es ſeine erſte und letzte Aufgabe, Form zu gewinnen, Perſönlichkeit zu werden, und ſofern ihm ſeine Werke dazu nicht verhelfen, ſind ſie gleich gegenſtandslos für den Dichter wie für die Dichtung.

* * *

Das germaniſche Drama iſt Charakterdrama. Seine Aufgabe iſt die Darſtellung des werdenden Menſchen, der im Kampf mit ſeiner Umwelt triumphiert oder erliegt. Somit iſt es zugleich Entwicklungsdrama. Entgegen dem Drama bei den Romanen kommt es hier alſo nicht in erſter Reihe auf eine rege fortlaufende Handlung und genaue Schilderung der Zuſtände an. Die Handlung hat für unſer Drama nur den Zweck, die Charaktere ſichtbar zu gruppieren, ſie in Situationen zu bringen, die geeignet ſind, ihr Weſen zu offenbaren.

Während nun das ältere, überwiegend vom Theater abhängige Drama die äußere Handlung, ſtarke und frappierende Geſchehniſſe alſo, bevorzugt, kommt dieſe Tathandlung für die moderne Dichtung gar nicht in Frage. Sie iſt nicht geeignet, dem Menſchen Klarheit über ſich ſelbſt zu geben. Bei jeder Tathandlung nehmen wir uns zuſammen oder wir werden hingeriſſen. Wir ſtehen über der Tat oder mitten inne. Wir ſind in keiner charakteriſtiſchen Situation.

Um ſo mehr iſt die innere Handlung geeignet, die Erkenntnis des dramatiſchen Charakters herbeizuführen. Wir ſahen früher, wie ungemein nuanciert und unbeſtimmt der moderne Charakter geartet iſt, wie fortgeſetzt bewußte und unbewußte Vorſtellungen in ihm auf- und niedertauchen. Die innere Handlung ſchafft nun Situationen, in denen der Charakter plaſtiſch wird. Die Elemente ſeines Weſens ſchließen ſich zu einem augenblicklichen Zuſtande zuſammen, und die Summe dieſer Zuſtände iſt der Charakter des Menſchen. Das moderne Drama gibt alſo Seelenvorgänge ſtatt der Tathandlungen.

Allein im Drama iſt der Zuſchauer unmittelbar beteiligt. Man darf ſagen, ohne ihn, den idealen Zuſchauer, den auch der Dichter ſich vorſtellen muß, exiſtiere es gar nicht; deshalb iſt es nicht die Aufgabe des Dichters, kund zu tun, was ihn und ſeine Menſchen bewegt, — das iſt ausſchließlich Sache der Lyrik, — vielmehr müſſen, ganz nüchtern geſagt, die Menſchen ſich dem Publikum darſtellen. Der unmittelbare Sinn des Dramas beſteht alſo in der Enthüllung von Charakteren durch das Medium von Konflikten und Ereigniſſen. Ehedem erleichterte der Monolog dieſe Aufgabe. Wahrſcheinlich iſt er urſprünglich trotz des tiefen Gehalts, den ihm die Dichter zu geben wußten, ein Paradeſtück für den Schauſpieler geweſen. Er hat an ſich nichts Dramatiſches und beruht ganz im Theatraliſchen. Iſt uns ein Held Shakaſpeare's unklarer, wenn wir uns ſeine Monologe wegdenken? Vollends erkennt die moderne Pſychologie, daß der Menſch

sich am gröbsten in Zweifel verliert, wenn er unternimmt, über das reine Ich nachzudenken. Die gegenseitige Durchdringung und Ergänzung zweier Menschen im Dialog leistet hierin ganz anderes.

Eine Enthüllung des Charakters erfolgt einzig durch das unmittelbare Erleben. Hier steht der Charakter gleichsam stille, er geht aus seinem neutralen Zustande heraus, er gewinnt Farbe und Bedeutung. An sich kann auch das furchtbarste Geschehnis auf der Bühne den modernen Zuschauer, der doch niemals an die Tatsächlichkeit dieses Geschehens glaubt, nicht im mindesten bewegen. Niemand glaubt im Ernst, daß das tragische Ereignis uns gleichfalls treffen könnte. Warum also Furcht und Mitleid? Unsere seelische Anteilnahme setzt vielmehr erst da ein, wo die wesentliche Existenz des Helden in unmittelbaren Kontakt mit unserer Seele gesetzt ist, wo wir sein Geschick miterleben. Es kommt also alles darauf an, daß wir uns in die Seele des Helden hineinversetzen können. Wir sind die Schauspieler, wir sind die Dichter.

Dieses intensive und kontinuierliche Mitgefühl des Zuschauers setzt einmal die genaue Vertrautheit mit der psychischen Situation des Helden voraus. Die Exposition muß also nicht nur über sein Milieu aufklären, sondern vornehmlich über seinen seelischen Zustand. Sodann muß der Dichter jede Überraschung vermeiden. Während das ältere Drama gern unvorhergesehene Wendungen herbeiführt (das Bühnenstück tut es ausschließlich), setzt der moderne Dramatiker alles daran, dem Zuschauer gegenüber den handelnden Menschen einen Vorsprung zu geben. Er läßt den Helden allein im Irrtum über seine Situation, während der Zuschauer die Entwicklung bereits vorausahnt. Wie wir im Leben die Lage eines Menschen aus einer gewissen Distanz am ehesten beurteilen können. Durch diesen Vorsprung sind wir auf das Erleben vorbereitet. Es trifft uns reiner und intensiver.

Wir finden im modernen Drama einen eingeschränkten Kreis von Personen, die durch Familienbande, Freundschaft, Gewohnheit so weit vertraut sind, daß eine gegenseitige seelische Beeinflussung, wie sie die Entwicklung des Charakters erfordert, möglich ist, ja durch die Gemeinsamkeit der Lebensinteressen notwendig wird. Das tragische Geschehen besteht jedesmal darin, daß die Lebensgemeinschaft durch die Entwicklung der einzelnen Individuen, die über ihre bisherige Sphäre heraus wollen, gefährdet und schließlich gelöst wird. Der notwendige Egoismus des werdenden Charakters ist genötigt, den Kampf mit dem Nächsten aufzunehmen, um überhaupt leben zu können. Das Streben

des Menschen ist also nicht mehr auf äußere Ziele gerichtet, vielmehr auf die Vollendung der Persönlichkeit.

Ist der Charakter durchaus ein werdender und soweit dem Gesetz der Umwandlung unterworfen, so macht die Handlung im Drama nur diejenigen Fortschritte, die unmittelbar durch die Entwicklung des Charakters gegeben sind, oder sie beschränkt sich auf Momente, die für diese Entwicklung fruchtbar sind. Bestehende Verhältnisse, die der werdende Geist des Menschen in einem neuen Lichte sieht und eben dadurch als unerträglich empfindet, üben ihre Wirkung aus. Das erregende Moment, das natürlich von außen her in den bisherigen Kreis des Daseins eintritt, ist entgegen der früheren Dramatik an sich so unbedeutend, daß es nur wie ein letzter Wassertropfen die bis an den Rand gefüllte Schale zum Überfließen bringt. Der Eintritt eines neuen Menschen oder ein Geschehen schafft also keine eigentlich neuen Verhältnisse, sie wecken nur die gleichsam schlummernden Seelen auf und führen zu einer Katastrophe, die in den Zuständen selbst gegeben ist. Wir erinnern an die früher dargestellte Emanzipation des Stoffes von seinem Dichter, die im Drama besonders eindringlich hervortritt. Zustände und Menschen entwickeln sich jetzt in gegenseitiger Befruchtung ganz aus sich selbst heraus, darin dem natürlichen Wachstum der Pflanzen vergleichbar. Mit anderen Worten die Entwicklung geht nach innen, nicht nach außen. Sie ist rein menschlich.

Der Dialog gewinnt eine ganz neue Bedeutung. Er dient nicht mehr zur Mitteilung von Gedanken, sondern zur gegenseitigen Aussprache seelischer Zustände. Im älteren Drama hat die Sprache einen stark monologischen Charakter. Der Held reflektiert in ihr, spornt sich zu einem Entschlusse an, sucht seine Gefühle der Außenwelt zu übermitteln. Selbst bei Hebbel ist dies noch durchaus der Fall, seine Menschen paraphrasieren in Bildern und Worten ihren seelischen Zustand. Ich möchte sagen, sie reden bis zu Ende. Der moderne Dichter empfindet die Unmöglichkeit, Gefühle durch Gedanken, diese wieder durch Worte auszudrücken. Er schafft deshalb Situationen, aus denen das Gefühl in seiner ganzen mimischen Stärke spricht; das Wort dient nur zur Umschreibung des Gefühls, nicht zu seiner konkreten Aussprache. Jeder Satz tritt gleichsam zögernd und stammelnd auf die Lippen und erhält durch die Replik des Mitspielers eine ungeahnte Bedeutung. Langsam, Blatt für Blatt öffnet sich das Buch der Seele seitens der Gegenspieler, als lehrte sie ein

höherer Zwang das auszusprechen, was sie auf immer verschweigen möchten.

Der moderne Dialog mit seinen feinen Untertönen und einer gleichsam schwebenden Betonung, die hinter dem konkreten Sinn jedesmal einen Hintersinn ahnen läßt, leistet für das moderne Drama fast völlig das, was ehedem die Handlung vollbrachte. Er führt uns allmählich in das Seelenleben der Menschen ein und zwingt sie, die letzten Hüllen von sich zu reißen, auf daß der nackte Mensch in seiner Wesenheit erscheine.

„Die Schönheit und Größe der schönen und großen Tragödien", sagt Maeterlinck im 'Schatz der Armen', liegt nicht in den Handlungen, sondern in den Worten. Und zwar nicht nur in den Worten, welche die Geschehnisse begleiten und ausdrücken. Es muß da noch etwas anderes geben, als den äußerlich notwendigen Dialog. Es sind gerade die Worte, die anfangs unnötig erscheinen, auf die es in den Werken ankommt. In ihnen liegt ihre Seele. Neben dem notwendigen Dialoge läuft fast immer noch ein anderer Dialog einher, der überflüssig scheint. Bei aufmerksamer Betrachtung wird man jedoch sehen, daß es der einzige ist, dem die Seele tiefer zuhört, denn nur hier allein wird zu ihr gesprochen. Man wird auch erkennen, daß es die Bedeutung und Ausdehnung dieses unnötigen Dialoges ist, welche die Bedeutung und unaussprechliche Tragweite des Werkes bestimmt. . . Man kann sogar behaupten, daß die Dichtung sich der Schönheit und höheren Wahrheit in dem Maße nähert, als sie die Worte ausscheidet, welche die Handlung ausdrücken, um sie durch solche zu ersetzen, die zwar keinen sogenannten 'Seelenzustand' ausdrücken, wohl aber gewisse unfaßliche und unaufhörliche Bewegungen der Seele nach ihrer Wahrheit und Schönheit. In diesem Maße nähert sie sich auch dem wahren Leben. Jedem Menschen begegnet es einmal im täglichen Leben, daß er eine sehr schwierige Lage mit Worten zu lösen hat. Man denke einmal daran: was giebt in solchen Augenblicken stets und selbst für gewöhnlich den Ausschlag? Was wir sagen oder was man uns antwortet? Spielen da keine anderen Kräfte, keine anderen Worte mit, die man nicht vernimmt, die aber das Ereignis entscheiden? Was ich sage, macht oft wenig aus, aber meine Gegenwart, die Haltung meiner Seele, meine Zukunft und Vergangenheit, was aus mir entstehen wird und was in mir tot ist, ein geheimer Gedanke, die Sterne, die mir günstig sind, mein Schicksal, tausendund abertausend Mysterien, die mich umgeben,

wie sie Euch umgeben; das alles spricht in diesen tragischen Augenblicken zu Euch, und das antwortet mir auch."

Immerhin reicht auch der unendlich verfeinerte und differenzierte Dialog nicht aus zur Verwirklichung der modernen künstlerischen Absichten. Das Gefühl, das dem lyrischen Element im Drama eine so große Bedeutung giebt, drängt nach einer möglichst objektiven Entladung ganz im Gegensatz zu dem subjektiven Gefühlspathos des klassischen Dramas. Es handelt sich hier nicht mehr um die Gefühle einzelner, sondern um das Gesamtgefühl, das eine Situation, eine Gruppe von Menschen beherrscht. Wie dieses Gesamtgefühl dem Zuschauer übermitteln? Der moderne Dichter wählt dazu das Medium der Stimmung, von dem bereits Shakespeare ('Macbeth') sehr stark Gebrauch gemacht hat. Man darf sagen, in der Stimmungs-Malerei, in der stummen oder doch wortkargen Szene, in der die Situation stärker ist, als die Menschen, hat die moderne Dramatik Außerordentliches geleistet. Man denke an die ungeheure Stimmungskunst der Szene, wo Hebbel's 'Judith' aus dem Zelte des Holofernes hervorstürzt und im zwiespältigen Herzen an dem noch ungeschehenen Morde würgt. An die Heimkehr des sterbenden Jacob in Anzengruber's 'Meineidbauer'. An die dämmernde Frühszene, da Hedda Gabler und Thea Elvstedt Eljert Lövborg erwarten „mit Weinlaub im Haar." An eine Reihe von Szenen in 'John Gabriel Borkmann' und 'Klein Eyolf.' Auch Hauptmann besitzt eine außerordentliche Fähigkeit, Stimmungen von beredter Schweigsamkeit zu schaffen. Das Drama Maeterlincks ist ganz ausschließlich Stimmungskunst. Hier ist das Gefühl der Held; die Strebungen und Leidenschaften der Menschen treten völlig zurück hinter der stark accentuierten Gefühlsatmosphäre einer tragischen Situation. Sein 'Eindringling', eins seiner ersten Dramen, ist in dieser Hinsicht wohl am meisten charakteristisch. Hier sucht er darzustellen, wie der Tod mit seiner Eishand die angstbebenden Seelen der Menschen anfaßt, wie die Seele einem tragischen Geschehen gleichsam entgegeneilt, bis die Gewißheit ahnungsvolle Gefühle wahr macht. Diese raffiniert-primitive Dramatik, die bestrebt ist, den reinen Gefühlsvorgang, abgezogen von den gewöhnlichen Begleitumständen, zu bringen, hat später bei ihm eine stoffliche und sinnliche Erweiterung erfahren durch Aufnahme romantischer Märchenmotive und des stark femininen Schönheitskultus, der aus dem englischen Präraphaelitismus in's Dichterische übertragen wurde. So rein und keusch diese Welt, eine Widerspiegelung des Lebens in seinen Kämpfen und Zielen kann sie

schon darum nicht bedeuten, weil hier ein Übermaß von Weisheit und Liebe, von Duldung und Gerechtigkeit, die Versöhnung, die außer dem Kreise des Dramas liegt, in die Dichtung selbst hineinträgt.

Gleichviel! Maeterlinck ist wohl der einzige unter den jüngeren Dichtern, der das Drama wirklich um neue Werte bereichert hat. Bis zu ihm steht es, wie die moderne Dichtung überhaupt unter dem Einflusse des einen und einzigen Repräsentanten modernen Geistes, des Mannes, der, obwohl einer älteren Generatiou angehörend, die Summe der Ideale und Sehnsuchten erfüllt hat, die wir an die gegenwärtige Dichtung knüpfen: Henrik Ibsens.

* * *

Eine erschöpfende Darstellung des Ibsenschen Lebenswerkes ist hier um so weniger beabsichtigt, als bisher stillschweigend oder ausgesprochenermaßen auf seine Dichtung ständig Bezug genommen wurde. Wesen, Geist und Entwicklung der modernen Dichtung ließe sich unschwer an der Geistesgeschichte dieses Künstlers entwickeln, der in seinen Anfängen ganz in der herkömmlichen Theaterdichtung befangen, im historischen Drama seine Persönlichkeit, im sozialen Familiendrama den modernen Geist entdeckt, und dann, seit 'Rosmersholm' etwa, durch die Synthese beider das große Individualitätsdrama zu schaffen, das aus unerreichten Höhen Licht verbreitete über die höchste Hoffnung und das tiefste Leid des Menschen.

Von 'Rosmersholm' aus läßt sich rückläufig und vorwärtsblickend am besten das wirklich Moderne und Dauernde in Ibsens Lebenswerk überblicken. Während er nämlich vordem die innere Revolutionierung des Menschengeistes anstrebte*) und die taube Masse zugänglich glaubte für die Ideale einer freien, selbsteigenen Persönlichkeit, verspottet er in dem Wahrheitsfanatiker Gregers Werle ('Wildente') die Welt seiner eigenen Ideen, die er seit den 'Stützen der Gesellschaft' bis zum 'Volksfeind' oft mit beleidigender Deutlichkeit ausgesprochen hatte und erkennt in „Rosmersholm", daß die Individualität so ganz an die eigene Person gebunden ist, daß selbst der Mann sie dem Weibe seiner Wahl nicht übermitteln kann, ohne es

*) „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sind nicht länger dieselben Dinge, die sie in den Tagen der seligen Guillotine waren. Die Menschen wollen nur Sozialrevolutionen, Revolutionen im Äußeren, im Politischen. Aber alles Derartige sind Kleinigkeiten. Der Revolutionierung des Menschengeistes gilt es."

zu brechen. Das tragiſche Erlebnis Rosmer's beſteht ja nicht ſo ſehr in der Schuld Rebekkas, als in der Erkenntnis, daß ſeine Lebensaufgabe, alle Menſchen im Lande zu Adelsmenſchen zu machen, ihren Geiſt zu befreien, ihren Willen zu läutern, unerfüllbar iſt, da ſie an ſeiner Geliebten nicht liegt.

Während in den früheren Dramen des Dichters ('Stützen der Geſellſchaft', 'Nora', 'Geſpenſter') der Held über ſeinen Umkreis hinauswächſt und ſo zur Perſönlichkeit wird durch den Adel ſeeliſchen Leids, ſo erleben wir jetzt in der neuen Dramenreihe die Selbſtzerſtörung des Individuums. In dieſen Dramen wird das Daſein durchſichtig, weil es ganz auf das ſeeliſche Leben geſtellt iſt und hier anders denn in der materiellen Welt noch unter den letzten ſichtbaren Tiefen myſtiſche Abgründe möglich ſind. Die Klarheit im Unergründlichen macht nicht zuletzt den Reiz des Ibſen'ſchen Dramas aus. Wie aus klingenden Tiefen ſteigt etwas zu uns herauf, was ſich mit dem Sehnſuchtstraum ſtillſter Stunden berührt, und wir vernehmen aus ungewiſſen Fernen den klagenden Laut einſamer Menſchen, denen das Leben entflieht, gerade da ſie es zu halten meinen. . .

„Das Leben ohne Ideale zu leben, das iſt das große Geheimnis des Handels und Siegens, das iſt die Summe aller Weltweisheit." Aber nur der Philiſter vermag es. Auch er hat Ideale, aber ſie ſtören ſeine Kreiſe nicht, da er ſie in der guten Stube aufgehängt hat, ſie auf den Kanzeln predigen läßt und ſie ſo leicht verrät wie ſeinen Gott. Das Ideal des Individuums hingegen will erlebt ſein, und das Leben ſelbſt macht es zur Farce. In der Natur des Ideals nämlich liegt ſeine Unerfüllbarkeit, und die geiſtige Entwicklung des höherſtehenden Menſchen hängt tatſächlich davon ab, ob er auf jeder neuen Stufe ſeiner Exiſtenz noch die Kraft zu neuen Idealen in ſich ſpürt.

Auf der Höhe des Daſeins ſtehend, verſpürt das geniale Individuum eine innere Leere, es ſieht das erhoffte Leben aus Jugendträumen an und vergleicht es mit dem Zerrbild des Gewordenen. Es unternimmt den Lebensirrtum wieder gut zu machen und — ſtirbt, um ſo einem neuen Kreiſe menſchlichen Irrens zu entgehen:

Nimmer wirſt Du Menſch ihm [Gott] gleichen,
Denn aus Staub biſt Du gemacht, —
Magſt ausharren oder weichen,
Immer ſtürzt Dein Pfad in Nacht.

Die Tragödie des Baumeisters Solneß besteht einfach darin, daß er nicht so hoch steigen kann, wie er baut. Sein Streben findet nicht die eigentliche Erfüllung, der Mensch kann dem Ätherflug seines Geistes nicht nach, und so wäre es besser, Luftschlösser zu bauen als Kirchen und Heimstätten, denn ein Luftschloß kann uns niemals enttäuschen. So stellt Ibsen immer wieder dar den „Widerspruch zwischen Kraft und Streben, zwischen Wille und Möglichkeit, die Tragödie und zugleich Komödie der Menschheit und des Individuums." Er berührt sich hier stark mit Ideen Goethes, der einmal sagt: „Die größten Qualen, sowie die meisten, welchen der Mensch ausgesetzt sein kann, entspringen aus den einem jeden innewohnenden Mißverhältnissen zwischen Sollen und Wollen, sodann aber zwischen Sollen und Vollbringen, Wollen und Vollbringen; und diese sind es, die ihn auf seinem Lebensgange so oft in Verlegenheit setzen. . . . Vorherrschend in den alten Dichtungen ist das Unverhältnis zwischen Sollen und Vollbringen, in den neuen zwischen Wollen und Vollbringen. . . . Das Sollen wird dem Menschen auferlegt, . . das Wollen legt der Mensch sich selbst auf."

Diese tiefste Tragik liegt also durchaus im Individum beschlossen, das wohl über alle widrigen Verhältnisse Herr wird, aber ohnmächtig ist gegen den Feind in der eigenen Brust. Wir sahen, wie Hebbel's Helden im Weibe die Welt beleidigen. Wir finden ähnliche metaphysische Gedanken bei Ibsen wieder, denn der häufig wiederkehrende Typus der Jugendgeliebten, der er die Treue brach, um des Reiches, der Macht und Herrlichkeit willen, ist eine Idealisierung und Hinaufbildung des Weibes zur wahren Lebensgefährtin des Mannes. Man darf sagen, jene reinen und großen Frauencharaktere wie Asta Allmers, Ella Rentheim, Hilde (Solneß) repräsentieren das Leben selbst, dessen Genuß der reine männliche Idealismus verabsäumt, verfehlen muß, sobald er den Gesetzen seiner Individualität Folge leistet. So muß Borkmann seine Liebe niederkämpfen, um sein Lebenswerk durchzusetzen, darf Rubek die Geliebte nicht berühren, um das Leben nicht der Kunst zu opfern, muß Allmers das Glück der Vaterschaft einbüßen. Es muß, wie es im 'Baumeister Solneß' ausgesprochen und dargestellt wird, jedes Erreichen mit dem Glück des Nächsten und zuletzt mit dem eigenen Dasein bezahlt werden.

Im Manne hat also Ibsen in seiner späteren Periode immer wieder die Tragödie des Genies dargestellt. In dem Weibe anfangs die Repräsentantin einer freieren Sittlichkeit, geschaffen, den Mann

aus der Philisterwelt von Ordnung und Gesetz, in der er sich heimisch gemacht hatte, zu erlösen. Eine Nora, eine Frau Alving. In ihnen sprechen sich die Ideale und Anklagen des Dichters aus, und darin liegt künstlerisch die Schwäche dieser Dramen, in denen ein Individuum den Kampf gegen die Gesellschaft aufnimmt, statt der Totalität des Werkes das ethische Leitmotiv zu überlassen. Wo es Ibsen hingegen wesentlich auf die Zeichnung weiblicher Typen ankam, hat er eine Rita Allmers oder Hedda Gabler geschaffen, die nicht gerade eine Verherrlichung des Weibes bedeuten. Hedda Gabler ist das zur Liebe unfähige Weib, die emanzipierte Jungfrau mit dem „Persönlichkeitstick',“ vielleicht die bitterste Satire auf die programmatische Frauenbewegung. Wenn ihrem Geiste das Herz fehlt, jener Mut, der sich erst reif fühlt in schenkender Liebe, so ist Klein Eyolfs Mutter nur Sinnlichkeit, ganz Erdenmensch und damit ein Verhängnis für Allmers, der sich „auch mit Himmel und Erde ein wenig verwandt“ fühlt.

Ibsen hat nur eine einzige glückliche Ehe geschildert, in seinem mißlungensten Drama, der ‚Frau vom Meere'. Das ist metaphysisch zu verstehen. Dahin, daß ein Gesetz der Ausgleichung das Weltgeschehen beherrscht und niemand dazu gelangt, sich die ganze Welt zu erobern, indem er zugleich das Glück der Liebe und der Persönlichkeit genießt.

Real angesehen behandeln alle seine Probleme das Verhältnis zwischen Mann und Weib. Er weiß, um ein charakteristisches Wort Hebbels zu gebrauchen, „daß erst die Ehe den Menschen zum ganzen Menschen macht,“ und er sucht darzulegen, daß die wahre Ehe mit der Persönlichkeit unvereinbar ist. Der Egoismus, der bestrebt ist, alle innewohnenden Kräfte zu entfalten, findet seine Tragik darin, daß er der Liebe nicht entbehren kann, in der Verneinung des ausschließlichen Rechts auf sich selbst. Nur selten ist die Erotik Ibsens rein sinnlicher Natur, vielmehr strebt sie fast immer ins Männlich-Geistige. In der Liebessehnsucht des einsamen großen Menschen spiegeln sich seine moralischen Anschauungen, seine Ideale, die ganze Summe seiner Anschauungen und Empfindungen um so treuer wieder, als er sich durchaus frei gemacht hat von allen Banden moralischer Konvention und in einer selbstgeschaffenen Sphäre lebt. Seine Liebe ist nichts anderes als die eigenste Idealität des Mannes, an deren Erfüllung er untergeht. Und deshalb bringt im Drama Ibsens das wahlverwandte Weib, eine Hilde, Ella Rentheim, Irene dem Helden Erlösung und Untergang zugleich. In dem Streben, sein

Ideal rein zu sehen, wie Hilde den Baumeister Solneß auf der Höhe seines Turmes sehen muß, fordert das Weib von dem vorbestimmten Lebensgefährten das Unmögliche, die Erfüllung seiner höchsten Strebungen. Und er besiegelt diese letzte Liebestat, die das Leben des Menschen verneint, indem sie seine Ideale bejaht, mit dem Tode. Diese Tragik einer wahlverwandten Liebe hat für den Dichter selbst etwas Tragikomisches, und er hält mit seiner Ironie nicht zurück, am wenigsten in ‚Hedda Gabler'.

Das alles mag zwar den Geist des Ibsenschen Dramas verständlicher machen, aber es berührt nicht sein eigentliches Gepräge. Ibsen ist so durchaus Dramatiker, daß bei ihm die Zustände wie die Menschen, die Handlung wie der Dialog ganz auf einen durchgehenden Kontrast angelegt ist, der sich bis auf die dualistische Natur jedes einzelnen Menschen erstreckt. Nur seine geringeren Charaktere sind einheitlichen Wesens, alle bedeutenderen tragen zwei sich bekämpfende Seelen in der Brust. Auch in der Totalität der Werke zeigt sich diese scharfe Kontrastierung. Große seelische Erlebnisse werden in einen möglichst einfachen und alltäglichen Rahmen gespannt, und üben gerade dadurch ihre erschütternde Wirkung aus.

Das spezifisch Moderne seiner Dichtung zeigt sich trotz des großartigen geistigen Einschlags in der starken Betonung des Instinktlebens, des Willens und der Gefühle. Darin ist Ibsen durchaus der Fortbildner eines Kleist und eines Hebbel, auf dessen Schultern er steht: darum bildet hier wieder das Weib den Mittelpunkt als Repräsentantin des Instinktlebens, es stellt die Möglichkeit dar eines ‚Hinaufkommens zur Natur', die Möglichkeit der Erlösung aus einer starken seelischen Spannung.

Diese seelische Unruhe, hervorgerufen durch ein beinahe krankhaftes ethisches Empfinden, das dem Schuldbewußtsein allzu leicht Eingang verschafft, hat Ibsen zuerst als Hebel der dramatischen Spannung entdeckt. Die ungemeine Sensibilität der Menschen, die gleichsam in jedem Worte eine neue Nuance ihres Wesens aufzeigen, wirkt deshalb so reizvoll, weil ihr nach außenhin eine unheimliche Ruhe der persönlichen Haltung, eine unvergleichliche Energie der Gefühlsbeherrschung gegenübersteht. Ibsen hat uns die Menschen anders als bisher sehen gelehrt, ganz wie er die persönlichsten menschlichen Verhältnisse nicht mehr absolut sondern durchaus als relative Erscheinungeu bewertete.

Der Kreis seiner Probleme und Gestalten ist verhältnismäßig klein, sie bilden eine Familie, in der dieselben Typen in geringer Ab-

wandlung immer wieder auftauchen. Die Summe von Lebenserfahrungen und Persönlichkeitswerten in dieser Kunst ist ungeheuer: „Mit der Kraft seines geistigen Blicks und Einblicks wächst die Ferne und gleichsam der Raum um den Menschen: seine Welt wird tiefer, immer neue Sterne, immer neue Rätsel und Bilder kommen ihm in Sicht.“ (Nietzsche.)

Das alles kann uns nicht blind machen gegen die Begrenzungen dieses Genies. Vor allem steht seine Welt und Lebensanschauung im Banne einer überwundenen Epoche der Romantik. Dieser Pessimismus, der die Erfüllung heischende Sehnsucht nach Licht, Freudigkeit und Lebensfülle, nach Größe, Macht und beseeligender Schönheit in dem Schmutze des Lebens erstickt, um sie erst an den Pforten des Todes in strahlender Verjüngung wieder aufleben zu lassen, ist so romantisch wie nur möglich. „In Arkadien geboren sind wir alle:“ lesen wir bei dem romantischen Pessimisten Schopenhauer, „d. h. wir treten in die Welt, voll Ansprüche auf Glück und Genuß, und hegen die thörichte Hoffnung, solche durchzusetzen. In der Regel jedoch kommt bald das Schicksal, packt uns unsanft und belehrt uns, daß nichts unser ist, sondern alles sein, indem es ein unbestrittenes Recht hat, nicht nur auf allen unsern Besitz und Erwerb und auf Weib und Kind, sondern sogar auf Arm und Bein, Auge und Ohr, ja auf die Nase mitten im Gesicht. Jedenfalls aber kommt nach einiger Zeit die Einsicht, daß Glück und Genuß eine Fata Morgana sind, welche nur aus der Ferne sichtbar, verschwindet, wenn man herangekommen ist.“

Diese Weltanschauung, die sich mit der Ibsens stark berührt, ist nicht mehr die unsere. Wir meinen, daß das Ideal seine Aufgabe erfüllt hat, sobald es zur Persönlichkeit erzog, die die Kraft besitzt, neue lebensstarke Ideale aus sich selbst zu gebären. Der Charakter ist den zerstörenden Elementen der Welt nicht ausgesetzt. Er kann durch die Umwelt vorübergehend enttäuscht werden, in sich selbst erlebt er eine Aufrichtung, ja er wird nur noch stärker durch die erzieherische Macht des Leidens.

Vielleicht hat Ibsen die letzten tragischen Möglichkeiten dichterisch gestaltet und wir stehen vor einem Drama, das den Menschen aufrecht findet trotz Schmerz und Enttäuschung. In dem der Held siegreich aus dem Kampf des Lebens hervorgeht. Ein Mensch, der seinem Schicksal gewachsen ist:

„Wie an dem Tag, der Dich der Welt verliehen,
Die Sonne ſtand zum Gruße der Planeten,
Biſt alſobald und fort und fort gediehen,
Nach dem Geſetz, wonach du angetreten.
So mußt du ſein, du kannſt dir nicht entfliehen,
So ſagten ſchon Sibyllen, ſo Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerſtückelt
Geprägte Form, die lebend ſich entwickelt."

* * *

An dem Maße Ibſens gemeſſen erſcheint beinahe die ganze übrige Dramatik bedeutungslos. Nie wieder gibt ſie ein ſo lebendiges Abbild einer ſich raſtlos entwickelnden Perſönlichkeit, noch beſitzt ſie anderswo jenen ſtarken ethiſchen Einſchlag, der die Dichtung über eine einſeitig literariſche Bedeutung hinaushebt. Gleichwohl iſt der Einfluß Ibſens, deſſen künſtleriſche Ziele nicht mehr ganz die unſeren ſind, heute eher zu bekämpfen als zu fördern.

Gerhart Hauptmann hat ihn in ſeinen erſten Dramen, bis zu den 'Einſamen Menſchen' etwa, ſehr lebhaft erfahren. Er iſt dann zu einer eigenen reinen und gemütstiefen Kunſt erſtarkt. Ihr fehlen freilich die große Linie und der tiefere ſymboliſche Gehalt, die künſtleriſche Übertragung des individuellen Weltgefühls, das einer bedeutenden Perſönlichkeit entſtrömt. In ganz hervorragendem Maße beſitzt er die Gabe, die Menſchen mit wenigen Strichen plaſtiſch zu umreißen, eine Situation in der Farbe und Stimmung des wirklichen Lebens realiſtiſch abzuſpiegeln. Nur ſtehen dieſe Menſchen nicht in dem dramatiſch notwendigen Verhältnis der Wahlverwandtſchaft, weil ſie mehr geſehen als geſchaffen ſind; nur beſitzt keins ſeiner Dramen jene höhere, allgemein menſchliche Bedeutung, die in uns verwandte ſeeliſche Töne auszulöſen vermöchte. Man frage ſich einmal ernſtlich, ob uns ein Drama des Dichters zum inneren Beſitz geworden iſt, ob es, von äſthetiſchen Neigungen abgeſehen, für unſere Entwicklung notwendig wurde. Ich kann mir ſchlechthin keine Situation, keine Erinnerung, keine Empfindung denken, in der ich mich mit einem Wort aus Hauptmanns Dichtung begegne. So ſehr iſt alles eng und dürftig an die Scholle der jeweiligen Handlung, der jeweilig auftretenden Menſchen gebunden. Sein beſtes Werk und das am meiſten charakteriſtiſche iſt der 'Fuhrmann Henſchel'. Hier laufen alle Fäden ſeiner früheren Kunſt zuſammen und über die hier geleiſteten Möglichkeiten einer rein impreſſioniſtiſchen Kunſt, die eben für das Drama nicht ausreicht, iſt er auch in der

'Roſe Bernd' nicht hinausgekommen. Letzthin beſteht der Mangel dieſer Tragik darin, daß ſie ganz in die dargeſtellte Sphäre eingekapſelt iſt, in ihrem Geſichtskreis nie und nirgends über die handelnden Perſonen hinauswächſt. Anders geſagt, ſein Drama beſitzt keine Probleme. Das Bühnenſtück kann, wie wir zu zeigen verſuchten, mit den bloßen Konflikten auskommen, das Drama niemals. Hauptmann nun iſt andrerſeits für einen Bühnenſchriftſteller zu echt, zu tief, zu ſehr Künſtler. Darin liegt die eigentümlich Inkongruenz ſeines Schaffens.

Das ausgezeichnete plaſtiſche Talent, das er beſitzt, gebricht einem Schnitzler durchaus, der ihn hinwieder an Geiſt und Bildung, an Gefühl für die Grundprobleme des Dramas durchaus überragt. Seine Dramatik ſtrebt intellektuell zu einer Höhe, die ſie künſtleriſch nur im Dramolet, in der fein durchgearbeiteten Skizze bewältigen kann. Sie begnügt ſich damit, das Schattenſpiel des Lebens, das ſich gleichſam ſelber über die Leidenſchaften und Triebe der Erlebenden verluſtiert, in ſeiner unbarmherzigen Tragikomik abzuſpiegeln. Nur iſt dieſe Dichtung ganz vom Standpunkte des Schauſpielers abgefaßt, der, während er ſeinen Part agiert, ſtändig den Spiegel vor Augen hält und allzugerne über ſeine Rolle in der Komödie des Lebens meditiert. Ganz romantiſch wirbeln Ernſt und Spiel, Traum und Leben, Erleben und Gefühlsbetrachtung durcheinander, und kein Ton beherrſcht das Regiſter:

„Was iſt nicht Spiel, das wir auf Erden treiben,
Und ſchien es noch ſo groß und tief zu ſein!
Mit wilden Söldnerſchaaren ſpielt der Eine,
Ein Andrer ſpielt mit tollen Abergläubiſchen.
Vielleicht mit Sonnen, Sternen irgend wer, —
Mit Menſchenſeelen ſpiele ich. Ein Sinn
Wird nur von dem gefunden, der ihn ſucht.
Es fließen ineinander Traum und Wachen,
Wahrheit und Lüge: Sicherheit iſt nirgends.
Wir wiſſen nichts von Andern, nichts von uns,
Wir ſpielen immer, wer es weiß, iſt klug."

'Paracelſus'.

Auch Frank Wedekind iſt von der Idee beherrſcht, daß das Leben ſeine Tragödien und Komödien inſzeniert, ohne ſich um die Leiden und Freuden der Mitſpieler zu kümmern. Für ihn liegt alſo das Tragiſche des Daſeins an dem abſoluten Mangel jeder tatſächlichen Tragik. Während aber Schnitzler ſeinem Drama einen loſen und leiſe gefügten Rahmen gibt, macht Wedekind geradezu das Chaos zum

Helden. Er verſucht ſeine Menſchen ganz ſo unſinnig, ganz ſo karikaturiſtiſch zu halten, wie er das Daſein ſelbſt anſieht, mit einem Worte ſtilgerecht. So iſt ſein Drama ein Theater, in dem jeder nach ſeiner Faſſon handelt, ſpricht, fühlt und denkt, ohne ſich im mindeſten durch ſeine Mitſpieler beeinfluſſen zu laſſen. Vielleicht iſt dieſe Kunſt, die am lebendigſten im 'Marquis von Keith' zum Ausdruck kommt, mehr als Karikatur und Harlekinade. Vielleicht?!

* * *

Von der jüngſten dramatiſchen Generation iſt wenig Rühmliches zu melden. Unklarheit der Ziele, Unſicherheit der Technik, Exzentrizität oder Dilettantismus. Irgend welche Bedeutung beſitzt bisher nur einer: Herbert Eulenberg. Er ſchrieb zwei Dramen, die bleibenden Wert beſitzen und zugleich eine eigene reiche Gefühlswelt offenbaren: 'Anna Walewska' und 'Leidenſchaft'. In ſeinen Stoffen und Problemen ſteht der junge Dichter abſeits von der modernen Produktion. Und doch iſt er modern in jenem tiefen Verſtande, daß er die unſerer Zeit eigentümliche Reizſamkeit, die Empfindung für die feinen Nuancen der einzelnen Lebensmomente wie die entſprechende Verachtung des grob Sinnlichen und rein Tatſächlichen beſitzt. Uns überraſcht bei ihm die Harmonie des herzlich ausſtrömenden Gefühls, in das leiſe Schwermutsklänge hineintönen, die ſtille Bewegtheit ſeiner Naturen, deren frohe Lebensluſt durch die Ahnung naher Tragik gedämpft wird. Wie wir Landſchaften kennen, die ganz von ſtrahlender Sonne durchglutet ſind, ſo ſind hier Menſchen und Zuſtände in eine zitternd-weiche Traumſphäre eingeſponnen, die den Charakteren alle ſchärferen Konturen nimmt. Man darf ſagen, hier dichtet die Poeſie, nicht der Poet und darin liegt die eigentümliche Schwäche dieſer Begabung, der es bisher nicht gelang, auf der höheren Stufe der Männlichkeit die Reize dieſer Jugendpoeſie neu zu erzeugen.

Von Eulenberg abgeſehen, hat die jüngſtdeutſche Dramatik noch keine erfreulichen Früchte gezeitigt. So weit ſie überhaupt literariſch ernſt zu nehmen iſt, ſcheint ſie ſich ganz einer myſtiſch-ſymboliſchen Romantik hinzugeben. Das gegenwärtige energiſche Zurückgehen auf die Traditionen des großen Dramas, das allein imſtande iſt, der modernen Produktion Größe, Stil und Haltung zu geben, iſt deshalb mit Freuden zu begrüßen. Erſt dann werden wir wieder eine wahrhaft bedeutende nationale Poeſie beſitzen, wenn es gelingt, das Drama ſeinem geiſtigen Tiefſtand zu entreißen. Das Drama bildet die natür-

liche Krönung eines dem modernen Leben entsprechenden poetischen Gebäudes, und von ihm allein ist eine Kunst zu erwarten, die ein wahrhaft bedeutendes Abbild des neuen Wollens und Fühlens bietet.

VII.

In den Revolutionsjahren der Literatur geht die sittlich-ästhetische Empörung gegen die herrschende Modedichtung, die unfähig ist, den Geist der Zeit in sich aufzunehmen, jedesmal von der jüngsten Dichtergeneration aus. Im Sturm und Drang. In der Epoche des jungen Deutschlands. Zuletzt in den achtziger Jahren. Für die Gegenwart ist es charakteristisch, daß die Dichter so gar nicht revolutionär sind. Sie sind vielmehr ängstlich darauf bedacht, ihre litterarische und ökonomische Position zu behaupten. Die Opposition geht ausschließlich von der Kritik aus, und sie verfehlt oft den rechten Eindruck durch eine mesquine Spottsucht, durch den ungenügenden Sinn für das Wesentliche.

Im gegenwärtigen Zeitpunkt kann es sich nicht darum handeln, die Kunst zum Allgemeingut des Volkes zu machen oder ähnliche Kulturideale zu pflegen, die nur dem Dilettantismus und dem geistigen Schmarotzertum die Wege ebnen, alles Große hingegen in die Tiefen des Gemeinverständlichen hinabziehen. Kultur läßt sich nicht produzieren. Sie besteht darin, daß große Geister in ihrer Schaffenskraft unbehindert bleiben und sich allmählich die Anerkennung der Masse erzwingen.*) Die Dichter haben keinen ärgeren Feind als das zünftige Literatentum. Es gilt also einzig und allein den Geist der Kritik zu schärfen. Wir können nicht nur Dichtungen großen Stils haben. Auch die Blumenthal, Philippi, Fulda, die dafür sorgen, daß wir es mit der Kunst nicht allzu ernst nehmen, wollen leben. Es muß Theaterstücke geben, die nach hundertmaliger Aufführung von ihrer schalen Verlogenheit und gewaltsamen Mache noch nichts eingebüßt haben. Die Lust an Sensationen, Aufregungen, zweideutigen Späßen muß befriedigt werden. Das alles eingestanden, braucht man doch nicht müßig zuzusehen, wie der Begriff der Dichtung, den man sich rein erhalten sollte, durch das Übermaß dieser literarischen Massenartikel verpfuscht, der Ge-

*) „Kultur ist kein Ideal für einen Einzelnen, und ebensowenig ein Ideal für ein Volk: dem Einzelnen und ganzen Nationen Kultur als Ideal empfehlen, heißt beiden gestatten ohne Ideal zu sein. . . . Die Kultur als Selbstzweck ansehen, heißt Götzendienst treiben, heißt Sklave sein." Paul de Lagarde.

ſchmack des Publikums mehr und mehr aufs Zirkusniveau herabgezogen wird. Nie ſind unſere Dichter mehr Lügner geweſen als heutzutage, nie hat ein ſtärkerer Widerſpruch beſtanden zwiſchen den geiſtigen Forderungen des modernen Menſchen und der realen Literatur. Unſere Poeten erſchöpfen ſich im Stimmungsdufel, parabieren mit erlogenen Gefühlen, verſtaubten Konflikten, die keine, aber auch gar keine Beziehungen zu unſerem inneren Leben haben. Es herrſcht eine förmliche Induſtrie in der Erfindung „unverſöhnlicher Konflikte", die tatſächlich auf irgend einer albernen Unmöglichkeit beruhen. Welches Bild ergäbe ſich, wenn man einmal verſuchte, unſer Leben aus den Darſtellungen dieſer Poeten zu konſtruieren! Man denke nur, mit welchem innigen Vergnügen man nunmehr ſeit Jahrzehnten das franzöſiſche Ehebruchsſtück entgegennimmt, das ſich aus beſcheidenen Anfängen, in denen noch von ehelicher Treue geſprochen werden durfte, zur jetzigen Höhe des automatiſchen Maſſenbetrugs entwickelt hat. Die Unſittlichkeit dieſer Stücke liegt nicht in ihnen ſelbſt, ſie beſteht einzig darin, daß man Vergnügen findet in der Beſchmutzung der Lebensgemeinſchaft, daß man alſo die Beziehung zwiſchen Leben und Kunſt gar nicht einmal ahnt. Und das Ehebruchsſtück, das natürlich mit der modernen Dichtung nichts zu tun hat, wohl aber den herrſchenden Literaturgeiſt nicht uneben charakteriſiert, iſt nicht das einige Gebiet, auf dem die Literatur auf eine Beſudelung des Lebens ausgeht. Das fragwürdige Kapitel der Dirnendichtung — in Schnitzlers 'Literatur' wahr und ergötzlich geſchildert —, die unter dem Deckmantel der 'Perſönlichkeit', des 'Sichauslebens' uſw. uſw. ſo ſelbſtzufrieden im Kote wühlt, gehört eben dahin. Ja ich ſtehe nicht an, die Möglichkeit ſolcher Produkte, die ebenſo gemein wie talentlos ſind, weſentlich dem literariſchen Feminismus zuzuſchreiben, der gegenwärtigen Vorherrſchaft des weiblichen Geſchmacks in der Produktion und im Publikum.

Feminismus iſt es, wenn die Bühne und das Theaterſtück ſo völlig über das Drama triumphiert, daß überhaupt der Sinn für das Dramatiſche verloren geht. Feminismus, wenn in der Dichtung das erotiſche Moment ſo oft als Selbſtzweck, ohne Beziehung zum Weltganzen auftritt. Feminismus endlich, wenn der Literaturgeiſt überwiegt, das rezeptive Element gegen das aktive zurücktritt, die Imitation gegen die ſchöpferiſche Kunſt.

Noch einmal, es gilt den Geiſt der Kritik zu ſchärfen. Es iſt ein äſthetiſcher Zuſtand denkbar, in dem es nicht mehr einer berufs-

mäßigen und naturgemäß einseitigen Kritik überlassen bleibt, die Heerde der Unberufenen zu scheuchen, so ausschließlich negativ zu wirken wie es heute der Fall ist. Uns fehlt ein geistig gebildetes Publikum, wie es ehedem existiert hat. Menschen, die von der Kunst Hoheit, Größe und Befreiung fordern und sich nicht mit breiten Bettelsuppen, die nach der letzten Mode gekocht sind, abspeisen lassen. Religiös ist ein solches Bedürfnis bereits vorhanden, und es ist wichtig, daß unsere Dichtung alles, was sie an Größe besitzt, aus dieser Sehnsucht nach dem Weltbegreifen empfangen hat. Aber ein ähnliches Verlangen müßte sich abseits von aller ästhetischen Elitekunst, auch auf dem geistig-sinnlichen Boden der Dichtung entwickeln. Alsdann wird die Kritik wie von einem Alb befreit aufatmen können und in freieren Regionen ihres Amtes walten dürfen. Sie wird wahrhaft positiv sein, indem sie nach dem großen Beispiel eines Hebbel das Wesentliche aller Kunstübung erkennen hilft, die Genießenden erzieht und die Schaffenden bejahend begeistert.

Welche Aufgabe ist dem Dichter gestellt, auf daß wir diesem Ziele nahe kommen? Er muß sich frei machen von der literarischen Konvention, die ihm einen Formelkram von Motiven, Konflikten, Darstellungsarten überliefert, die keinen ausreichenden Lebenswert besitzen und nicht aus der Tiefe eigenen Erlebens aufsteigen. In jedes reiferen Menschen Leben kommt eine Stunde, da seine Entwicklung fest und sicher genug ist, kraft seiner persönlichen Eigenart der Umwelt Trotz zu bieten, da er die Probleme und Konflikte des Daseins aus jenem Selbstbewußtsein entscheidet, das man Charakter und Persönlichkeit nennt.

„Das meiste, was wir Deutsche noch in der schönen Literatur haben, sind Versuche junger Leute. Ja, das Vorurteil ist bei uns fast allgemein, daß es nur jungen Leuten zukomme, in diesem Felde zu arbeiten. Männer, sagt man, haben ernsthaftere Studien oder wichtigere Geschäfte, zu welchen sie die Kirche oder der Staat auffordert. Verse und Komödien heißen Spielwerke; allenfalls nicht unnützliche Vorübungen, mit welchen man sich höchstens bis in sein fünfundzwanzigstes Jahr beschäftigen darf. Sobald wir uns dem männlichen Alter nähern, sollen wir fein alle unsere Kräfte einem nützlichen Amte widmen."

Fast fühlt man sich versucht, diese Worte Lessings auf unsere Poesie anzuwenden, so gewiß die Auffassung des poetischen Berufs eine gegensätzliche geworden ist. Wenn sich die moderne Poesie noch

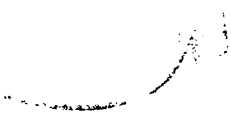
nicht den Kreis der Lehrer und Hörer erobert hat, der ihr natürlich zukommt, so trägt daran ihre starke Jugendlichkeit, ihr Mangel an männlicher Reife eine starke Schuld. Die um 1830 geborene Generation, die Keller, Heyse, Fontane und ebenso noch die Poetenschaft der beiden nächsten Jahrzehnte, sie besitzen eine Geschlossenheit der Bildung, eine Kraft und Ruhe des Charakters, zu der die Vertreter der modernen Poesie noch nicht gediehen sind. Hier herrscht vielmehr noch allenthalben eine große Buntheit und Halbheit, ein nervöser Kampf, eine förmliche Sucht, über die natürlichen Grenzen seiner Begabung hinauszugehen. Wer besitzt heute noch die Selbstkritik, seine Begrenzungen zu erkennen, die in früheren Zeiten auch kleinere Geister zu einer persönlichen Kunst gelangen ließ!

Man begreife allmählich, daß es mit ästhetischen Programmen, litterarischen Brüderschaften und ähnlichen Auswüchsen einer Pseudokultur nicht getan ist. Es kommt einzig darauf an, daß der Dichter ein Stück eigenen Lebens mit seiner Weltanschauung zu befruchten weiß, daß er seine frei geschaffenen Menschen aus dem Reichtum seiner Seele begabt. Die böse Phrase von der 'Heimatskunst' ist rein individualistisch zu verstehen. Des Dichters Heimat ist seine Persönlichkeit!

Die bisherige Entwicklung der modernen Dichtung hat unser technisches Können unendlich gesteigert. Wir sind im stande, Stimmungen restlos wiederzugeben, alle Schattierungen und Nuancen eines Gefühls zu zeichnen, die feinsten Linien eines Charakters sorgsam nachzuziehen. Unsere Dichtung zeigt bereits die Züge des modernen Menschen, aber sie läßt doch seinen innersten Gehalt vermissen. Wir finden allenthalben Ansätze zu einer modernen Dichtung, sie selbst fehlt uns. Wir sehen in ihr Verwandtes, noch nicht unser Eigenstes. Selbst was die besten unserer modernen Dichter uns geben, ist zu sehr Experimentierkunst, zu wenig Natur. Es ist eine Literatur für Leute vom Bau entstanden, die über eine psychologische Analyse, ein Stimmungsbild, kurz über etwas gut 'Gekonntes' in Extase geraten, und dieser feinnervigen, stark stilisierten Elitekunst steht eine maßlos verlogene Geschäftslitteratur gegenüber, in der ein eitles Banausentum auf das gute Herz und die lieben Sinne ihrer kritiklosen Mitmenschen spekuliert. Und mag man hier noch gewissenlose Taschenspielerkunststückchen anstaunen, so steht man der unfreiwilligen Komik des schreibseligen Dilettantismus, der die Schriftstellerei zu einer Nationalkrankheit der Deutschen gemacht hat, einfach fassungslos gegenüber.

Unſere Literatur iſt arm an Perſönlichkeiten, die wirklich von modernem Geiſte erfüllt ſind und zugleich die Fähigkeit beſitzen, Werke der Natur hervorzubringen. Es iſt nicht angängig, das Problematiſche, das die Repräſentanten der modernen Dichtung faſt durchgängig bieten, als den Lebensodem dieſer Poeſie anzuſehen. Scheinbar freilich ſind Natur und Perſönlichkeit etwas Widerſprechendes, in Wahrheit aber bedeutet das Hinaufkommen zur Natur und der Vollbeſitz eines perſönlichen Lebens und Strebens etwas Weſensgleiches. Unſer gegenwärtiges Ideal iſt eine Dichtung, die aus dem Zuſammenklang von Welt und Perſönlichkeit entſtanden iſt. Und je individueller, je differenzierter die Natur des Schaffenden iſt, um ſo eher iſt ſein Werk geeignet, das Bild der Welt, das uns die Dichtung widerſpiegelt, zu bereichern. Wer Neues ſieht und darſtellt, hat für die Kunſt noch nie Entſcheidendes geleiſtet, wohl aber wer das Alte mit neuen Sinnen zu begreifen und eben die Werte ſeines perſönlichen Empfindens der normalen poetiſchen Auffaſſung hiuzuzufügen vermag. Nun aber verbietet die Entwicklung der modernen Dichtung, die in der wachſenden Objektivität und Selbſtändigkeit des Dargeſtellten beruht, ganz von ſelbſt die Alleinherrſchaft der Perſönlichkeit, jene Subjektivitätspoeſie alſo, die in Byron ihren genialſten Vertreter gefunden hat. Der moderne Realismus erfordert die Ausſchaltung des Dichters, die Selbſterhaltung der Dichtung, ſo daß die Perſönlichkeit auf dem Wege der künſtleriſchen Geſtaltung ſich in Natur umſetzen muß. So verſtanden, darf man die natürlichen Ideale der modernen Dichtung, ihre Freiheit und Erlöſung zuſammenfaſſen in die Begriffe: Natur und Perſönlichkeit.

Druck von Leonhard Simion Nf. in Berlin SW.



THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

STALL STUDY

CHARGE

Lit 499.43
Die moderne literatur ...
Widener Library
005687132
3 2044 079 633 327